ANNALES DU PATRIMOINE

Revue académique consacrée aux domaines du patrimoine



N° 12 / 2012

Revue

ANNALES DU PATRIMOINE

Correspondance

Pr Mohammed Abbassa
Directeur de la revue Annales du patrimoine
Faculté des Lettres et des Arts
Université de Mostaganem
(Algérie)

Email

annales@mail.com

Site web

http://annales.univ-mosta.dz

ISSN : 1112 - 5020

La revue paraît en ligne une fois par an

Sommaire

Le bilinguisme dans le récit autobiographique de Soumya Ammar-Khodja

Dr Naziha Benbachir
Université de Mostaganem, Algérie

Notre article s'intéresse à ce que peut nous révéler un récit autobiographique, où l'auteure va s'interroger sur la façon dont elle fait émerger sa relation avec ses langues.

Une des spécificités de l'autobiographie langagière est d'opter pour une perspective mettant en évidence le rapport à la langue ou aux langues des autobiographes et biographés (Perrégaux, 2002 : 31).

Notons que le récit autobiographique montre un sujet en travail, en mouvement qui cherche à donner du sens à son expérience. Ainsi, il ne se cantonne pas à une narration chronologique des évènements, il rend compte des liens affectifs et symboliques entre l'auteur et ses langues.

Et plus particulièrement, le récit de l’écrivain migrant est partie prenante avec ses repères, ses lectures des évènements et ses témoignages.

Ainsi, le récit n’est pas que narration, il devient également construction et dans ce processus de construction personnelle de l’histoire, la mémoire sociale et collective est constamment sollicitée.

Pour Deprez derrière les récits divers, se donne à voir, un certain nombre de "séquences actions (certaines obligatoires, d'autres facultatives, certaines détaillées, d'autres elliptiques) dont l'enchaînement est guidé par la chronologie des

évènements vécus" (Deprez, 2002 : 42).

Deprez reprend une référence intéressante hors du champ sociolinguistique et se réfère à Propp et à sa description de la structure du conte(1).

Christine Deprez reprend la structure narrative qu'elle modifie légèrement pour en faire une trame narrative :

Trame narrative (Deprez) :

Avant :

Motivations de la migration (+/- raisons invoquées, causes tues, connivences ou connaissances partagées avec l'auditeur),
décision (+/- hésitations, conseils, exemples).

L'évènement :

Départ effectif (+/- préparatifs, émotions),
le voyage (+/- détails),
(+/- l'arrivée : premières impressions),

Après :

Apparition des premières difficultés.

C'est cette approche que nous avons choisie ici, qui prend en compte l'ensemble du récit pour y chercher des régularités, qui seront, étant donné le caractère singulier des autobiographies, essentiellement des régularités structurelles.

L'autobiographie qui nous intéresse ici est celle de Soumya Ammar Khodja, une écrivaine algérienne, née au Maroc. Elle a vécu à Fez, à Rabat puis en Algérie où elle s'est installée avec sa famille. Elle a également enseigné la littérature au département de français de l'université d'Alger.

En 1994, l'auteure quitte l'Algérie et s'installe en France où elle anime des ateliers d'écriture dans le milieu associatif. Aussi, elle est l'auteure de critiques littéraires et de recueils de

poésie.

Le récit sur lequel nous allons nous pencher est le texte d'une conférence présentée par Soumya Ammar-Khodja à Prague en 2004(2).

Le texte s'intitule "L'orient tressé à l'occident"(3), une métaphore qui met en jeu deux univers différents à savoir l'Orient et l'Occident et qui fait allusion à deux univers linguistiques différents mais liés et entrelacés.

Ce qui va nous occuper d'abord est la structure narrative qui prend forme dans ce récit.

La description de "l'avant" de Soumya Ammar Khodja se situe au Maroc, où elle est née, et où elle a passé une partie de son enfance et de sa scolarité maternelle et primaire.

Par contre, "l'après" du récit est en Algérie, un retour définitif et une migration qui a marqué l'enfance de l'auteure, son adolescence et même sa vie d'adulte ; ce départ a surtout marqué son itinéraire linguistique, bouleversé sa vie avec les langues et a modifié son bilinguisme.

M'inscrivant dans une perspective plutôt sociolinguistique, j'ai choisi d'étudier ces fragments illustratifs de la réalité sociolinguistique de l'auteure avant son départ du Maroc et après son arrivée en Algérie.

L'avant, une enfance au Maroc :

Un bilinguisme harmonieux :

"L'avant" de l'auteure correspond selon ses premiers propos à "une ambiance linguistique". Le mot ambiance renvoie à un état d'équilibre et d'harmonie. L'auteure vivait au sein d'une famille mixte "d'un père algérien et d'une mère marocaine, elle-même fille d'un Suisse et d'une Allemande".

Le répertoire verbal[4] individuel/ familial :

Ses deux parents parlaient et écrivaient le français, ils parlaient également l'arabe dialectal et écrivaient l’arabe classique que l'auteur désigne de "fus’ha".

En l'occurrence, l'arabe est la langue de la majorité des Algériens et des Marocains. Nous pouvons à l'instar de Taleb-Ibrahimi (1997) distinguer trois variétés : l'arabe classique[5], l'arabe moderne[6] et l'arabe dialectal[7].

L'auteure évoque les deux variétés de l'arabe (AD) et (AC) qui renvoient selon ses propos à une situation diglossique[8] : "Mes deux parents étaient bilingues, plus précisément trilingues en tenant compte de la diglossie de l'arabe".

D'ores et déjà, nous pouvons qualifier l'ambiance linguistique familiale de l'auteure de plurilingue[9], dans la mesure où plusieurs langues cohabitent dans son espace familial à savoir l'arabe dialectal, l'arabe classique et le français et où la place de choix revient à l'arabe dialectal.

Les langues premières :

Dans son récit autobiographique, l'auteure ne manque pas d'évoquer "sa première langue", celle que les parents utilisent avec elle ainsi "La première langue qu'ont utilisé mon père et ma mère pour me parler a été l'arabe dialectal avec ses deux accents différents, algérien et marocain".

Le français fait également partie de ce paysage linguistique d'ailleurs notre auteur s'est familiarisé très tôt avec cette langue. Le français "était conjointement utilisé au même titre que l'arabe dialectal".

Pratique littéraciée précoce :

L'enfance de Soumia Ammar Khodja était également marquée par une pratique littéraciée précoce ainsi elle disait : "J'ai été très tôt lectrice".

Les livres étaient un objet familier, c'étaient "des viatiques[(10)] dans tous les sens du terme". Effectivement "L'écrit (notamment dans d'autres langues que celle de l'école) joue un rôle important dans les stratégies sociales de rattachement aux langues, dans leurs délimitations verbalisées, dans l'identification et l'imposition de normes valides pour le groupe". (Moore, 2006)

Scolarité précoce en français et en arabe :

En fait, la première scolarisation de l'auteur s'est réalisée dans une école maternelle dans la ville de Rabat. Un parcours qui s'est prolongé après dans une école publique où on dispensait des cours bilingues : "la matinée l'arabe et l'après-midi en langue française".

Ce sont essentiellement ces deux langues qui ont bercé l'enfance de l'auteure et qui attestent d'une dynamique plurilingue dominée par l'utilisation de l'arabe et du français.

1er déplacement à Fès, première épreuve :

Par ailleurs, le déplacement de la famille de Rabat à Fès va marquer un changement dans sa trajectoire scolaire.

Faute de place, elle va être inscrite dans une école primaire où l'arabe n'a pas de place et où il fallait "mettre un trait", selon ses termes, sur l'enseignement bilingue. Ainsi elle disait : "Il ne fut alors plus question d'enseignement bilingue. L'administration devait, pendant l'année, introduire un vague enseignement d'arabe après les cours non obligatoires (...) je

n'en garde aucun souvenir".

Le déséquilibre évoqué au cours de cette période est relatif à l'enseignement bilingue et plus particulièrement à l'absence de la langue arabe du cursus. Une situation qui n'a pas affecté durement l'auteure, puisqu'elle se trouvait encore en terre marocaine.

L'ambiance évoquée depuis le début du récit atteste d'un bilinguisme familial vécu harmonieusement par l'auteur. Un bonheur de courte durée, puisque la famille de Soumya Ammar-Khodja va rentrer définitivement en Algérie.

Cette migration va-t-elle affecter sa relation avec les langues ? Comme au Maroc, en Algérie on utilise aussi l'arabe et le français ; sauf que l'Algérie présentait à l'époque un contexte sociopolitique(11) différent du Maroc.

L'après, premières épreuves :

Dégradation du bilinguisme :

Les premières épreuves apparaissent dans les premières phrases de son récit.

En effet, la première difficulté que l'auteure rencontre se répercute sur sa scolarité ; un cursus scolaire qu'elle qualifie de "médiocre", l'adjectif rend bien compte de la réalité.

Une situation qui n'est pas inhérente au système scolaire algérien, c'est bien le départ définitif qui crée le trouble, d'ailleurs, elle le résume bien dans cette phrase : "Les adultes ne s'imaginaient pas qu'une enfant qui n'avait pas tout à fait huit ans pût souffrir sans qu'elle le sût vraiment elle-même d'un départ, d'un déplacement d'un pays à un autre".

Il en résulte une cassure, une "prescience et une impossibilité de retour qui s'étaient répercutées sur ma

scolarité".

Les propos attestent d'une rupture dont les conséquences vont être perceptibles dans sa trajectoire scolaire.

Donc le départ du Maroc à l'Algérie est bien l'évènement marquant qui va influencer son cheminement linguistique.

Sachant que la migration entraîne chez les sujets la perte de repères entre autre identitaires. L'identité des individus qui émigrent à l'âge adulte est déjà largement construite. Qu'en est-il des enfants ? Qui sont sujets à des évolutions. Il est certain que ce développement va affecter largement l'auteure qui n'a que huit ans.

1ère tentative de réparation :

La pratique de la littéraciée a visiblement aidé l'auteure à "adoucir" l'impression négative qu'elle avait eue au cours de cette période. En témoigne ce passage : "De cette première année scolaire en Algérie, je ne garde pas un bon souvenir. L'impression négative en est pourtant adoucie par le plaisir que j'ai eu à lire, forcément en français".

Ce départ coïncide avec l'indépendance de l'Algérie, un autre évènement historique majeur qui va encore affecter le cursus scolaire de l'auteure.

Puisqu'on va introduire l'enseignement de la langue arabe, en effet "cette année 1962 - 1963, alors que l'Algérie sortait d'une guerre de presque huit années, j'ai eu une enseignante de langue arabe".

L'introduction de la langue arabe au cours de cette année n'a pas été d'une grande portée comme le signalait ci-dessus l'auteure.

Apparemment, l'indépendance politique n'a pas été suivie

par une indépendance linguistique. On continuait à enseigner l'histoire de la France : "En Algérie donc, en cette première année d'indépendance le livre d'histoire de France était encore là".

Cette contradiction va nourrir la passion de l'auteure pour l'histoire de la France, qu'elle désigne elle-même de "basculement fertile".

Le collège bilingue :

Le passage au collège au cours de cette période mouvementée est marqué par un enseignement bilingue, mais sans incidence majeure sur notre auteure.

Bien que cette période soit marquée par l'arabisation de l'histoire cela n'empêchait pas l'enseignement en français de la géographie et des sciences.

Au lycée le français est encore présent plus que la langue arabe, qui n'est même pas citée.

Cette domination est justifiée par la filière littéraire : "j'ai été une littéraire. Au lycée, de la classe de seconde à la première, les auteurs enseignés ont été Voltaire, Rousseau, Molière, Zola, Musset, Baudelaire, Rimbaud".

Dans cette longue liste, figure un seul auteur algérien Mohamed Dib[12].

L'auteure ne manque pas de signaler qu'à cette période la plupart des enseignants étaient pour la plupart d'entre eux des Français dont elle : "garde un très bon souvenir de leur enseignement où la passion littéraire n'était pas absente".

Nous constatons que la passion pour le français et pour la littérature, a été renforcée par une pratique littéraciée en français au centre culturel français de Constantine (CCF) qui

était "son grand pourvoyeur de livres".

Une pratique partagée avec sa maman ainsi : "j'empruntais pour moi et ma mère. Nous avons lu les auteurs que nous affectionnons. La série des Rougon-Macquart fit partie de ce compagnonnage et de ce partage. J'avais de la tendresse pour Zola. "La pratique de la lecture bien qu'elle soit ancienne elle a permis le rapprochement avec sa mère".

Cette proximité affective avec le français n'a pas été facilité avec la langue arabe effectivement : "Il n'a pas été de même dans l'enseignement dans la langue arabe" où le prêt du livre en classe était inexistant, une pratique inconnue en Algérie qui "ne possédait peut être pas encore les moyens de son programme d'arabisation".

Une distance qui a été renforcée par une pratique d'enseignement "plutôt aride où le plaisir esthétique était quasi envisageable", voire même "pragmatique et très intimidante".

Une terminale bilingue, la reconquête du bilinguisme :

En classe de terminale la philosophie a été arabisée, un enseignement qui a été enrichi par la lecture de textes philosophiques en français sur les conseils "de mon père, j'ai enrichi mes cours de philosophie en langue arabe de la lecture de textes en langue française des annales de baccalauréat en français".

L'auteure ira jusqu'à qualifier cette année de "belle année" de "bilinguisme vivant et passionnant".

Désormais, la lecture en arabe et en français des textes de philosophie a permis d'établir un équilibre longtemps freiné depuis son départ définitif du Maroc.

Le départ du Maroc en Algérie avait largement déstabilisé

l'auteure. Il n'a pas été sans conséquence sur sa vie et sur sa trajectoire linguistique. Il ne faut pas non plus oublier la scolarisation algérienne qui a nourri la contradiction.

En dépit de son indépendance le pays continuait à enseigner le français ; l'arabe n'avait pas le "droit de cité" nous pourrons dire qu'il subissait une marginalisation due à cette période de transition et de préparation hâtive.

L'université :

L'attachement au français va notamment se matérialiser avec une inscription en licence de français.

Il est évident que le parcours sera en français, que les écrivains étudiés seront des Français mais cela n'empêchait pas d'avoir dans le programme des écrivains algériens de langue française ou d'avoir parmi les enseignants de jeunes enseignants algériens.

Il y avait aussi un module de langue arabe obligatoire mais qui n'avait aucune importance. Tous ces faux-adjuvants ne vont pas aider à rapprocher l'auteure de la langue arabe et à rétablir l'équilibre du bilinguisme.

Evoquant son parcours universitaire l'auteure revient sur sa relation avec la langue arabe classique.

Une familiarité sonore et acoustique qui remonte à l'adolescence et à la jeunesse : "dans l'écoute du Coran, de la façon la plus belle. La voix d'Abd as Samad, l'un des plus grands récitants du monde arabe, s'élevait dans des matins de lumière, imprégnant mon imaginaire".

Cette proximité a été maintenue grâce aux médias égyptiens notamment à travers les films et les chanteurs de l'époque.

L'auteure n'oublie pas non plus de parler de l'arabe dialectal "langue hors du carcan scolaire", c'est la langue du savoir-être, du savoir-faire, de sa jeunesse et de sa vie à Constantine.

Bien que ces deux langues (AC) et (AD) soient absentes (ponctuellement pour l'AC) du paysage scolaire, elles étaient présentes dans la vie de tous les jours.

Nous constatons que le bilinguisme individuel et social de Soumya Ammar-Khodja, n'a pas été pris en charge par l'institution scolaire qui a été le principal opposant.

L'écriture et le bilinguisme :

On notera aussi que c'est dans l'écriture-fiction de la nouvelle "Rien ne manque" que l'auteure s'est rendue compte que quelque chose lui manquait(13).

Une nouvelle écrite en terre d'exil "car, hormis une nouvelle écrite en Algérie, toutes étaient composées en France, pays où je pratique l'arabe de mon enfance et de ma jeunesse".

Cette nouvelle écrite dans un contexte géographique en l'occurrence en terre occidentale a servi à rétablir l'équilibre avec l'Orient.

Finalement, l'entrelacement des deux langues se réalise en terre d'exil, où l'auteur évoque "un bilinguisme végétal" présent à travers l'emprunt des paysages et des motifs maghrébins : "corail, gazelle, jasmin, ambre, calligraphie".

C'est aussi en terre d'exil qu'elle insère des mots en arabe qui lui procure "un état de réflexion et de jubilation".

Ce bilinguisme la place dans une situation de supériorité, ainsi en héroïne "mon plaisir est grand quand les lecteurs, n'ayant aucune connaissance de l'arabe, me désignent les

phrases habitées et me disent elles sont poétiques". C'est bien l'accomplissement d'une quête longtemps désirée.

Notes :

1 - Morphologie du conte, Seuil (Points / Essais), 1970.

2 - http://migrations.besancon.fr

3 - Ce titre est extrait d'un poème de Soumya Ammar-Khodja, (2001).

4 - Initialement défini par (Gumperz, 1964 : 77) la notion du répertoire verbal est considérée comme étant l'ensemble des variétés sociales et fonctionnelles.

5 - L'arabe classique (AC) : cette variété reçoit plusieurs appellations, arabe littéraire, arabe littéral et "al arabia al fusha". Est véhiculée par le Coran, la tradition prophétique, la poésie antéislamique et celles des époques Omeyyade et Abbasside, cette langue qui appartient à la famille chamito-sémitique.

6 - L'arabe moderne (AM) : Cette variété est utilisée par les médias, dans l'enseignement, dans le débat politique et dans la littérature contemporaine.

7 - L'arabe dialectal "Eddarja" (AD) : cette variété est la langue première des locuteurs arabophones. Elle varie d'un pays arabe à un autre et même à l'intérieur de chaque pays.

8 - Pour Fergusson, la diglossie désigne l'emploi régulier de deux variétés par des locuteurs appartenant à la même communauté linguistique avec des fonctions complémentaires, "hautes", voire "basses."

9 - Le plurilinguisme se construit à partir du répertoire linguistique, conçu comme une : "compétence à communiquer langagièrement et à interagir culturellement possédée par un acteur qui maîtrise, à des degrés divers, l'expérience de plusieurs cultures, tout en étant à même de gérer l'ensemble de ce capital langagier et culturel" (Coste, Moore & Zarate, 1997).

10 - "Moyen de parvenir, soutien, atout" (Larousse, 2005 : 1108).

11 - Cette période est marquée par l'indépendance de l'Algérie suite à une guerre qui a duré plus de 7 ans et une colonisation de plus d'un siècle (132 ans).

12 - Mohamed Dib (1920 - 2003) est un grand écrivain algérien de langue française, il est considéré comme l'un des pères fondateurs de la littérature algérienne de langue française.

13 - "Cette expression est donc tirée de l'arabe, telle que je l'ai entendue en Algérie, souvent formulée par des femmes, dans des situations plus ou moins graves" (Ammar-Khodja, 2005).

Le mausolée support de pratiques rituelles dans la ville contemporaine

Monia Bousnina
Université de Sétif, Algérie

1 - L’espace sacré et la sacralisation du Monde :

Emile Durkheîm dans "les formes élémentaires de la vie religieuse", avance comme définition de la religion qu’une caractéristique commune à tout système religieux est la distinction entre deux catégories de choses : les choses sacrées et les choses profanes. Cela serait donc l’un des traits distinctifs permettant de reconnaître la religion.

Il revient souvent sur la notion de "conscience collective", c'est-à-dire "un ensemble des croyances et des sentiments communs à la moyenne des membres d’une même société".

Il associe le sacré à tout ce qui est collectif, c'est-à-dire la société. C’est elle qui caractérise ce qui doit être séparé, interdit, car remplit d’une valeur inaccessible au commun, établissant ainsi des représentations collectives de ce qui est sacré. Au contraire, le profane, c’est ce qui est commun, ou plutôt tout ce qui n’est pas sacré et qui menace, affaiblit, voir détruit le sacré en le profanant en le désacralisant.

Les deux concepts de sacré et profane sont considérés comme caractéristique du phénomène religieux ainsi que le concept de "conscience collective" à travers le terme "communauté morale". Nous pouvons résumer par le fait que les croyances religieuses sont toujours communes à une collectivité déterminé et qu’elle suppose toujours une division

bipartite de l’univers en un monde sacré et profane. Ces deux mondes sont presque hermétiquement séparés, ce sont deux mondes qui ne se rencontrent pratiquement jamais. La seule exception à cette règle est le passage temporaire de l’homme religieux du monde profane vers le sacré. Ce passage implique des dispositions particulières.

Mircea Eliade a une même représentation du monde, selon lui, il existe deux modalités d’être : le sacré et le profane, deux situations existentielles que l’homme religieux a de tout temps assumé. D’après lui, pour l’homme religieux, "l’espace n’est pas homogène", il y a des portions d’espaces qualitativement différentes des autres. Ces portions représentent l’espace sacré qui est reconnu comme étant "fort" et significatif. Par conséquent le reste des espaces est considéré comme profane, sans structure et "amorphe".

Il est clair comme nous l’avons vu dans le concept du lieu qu’aucune implantation ne peut se faire sans une orientation préalable et que toute orientation implique l’acquisition d’un point fixe.

Pour mettre en évidence la non-homogénéité de l’espace, telle qu’elle est vécue par l’homme religieux, on peut faire appel à l’exemple du mausolée dans une ville arabe contemporaine telle que Sétif. Pour le croyant, cet édifice participe à un autre espace que l’étendue où il se trouve. La porte qui s’ouvre vers l’intérieur de l’espace du tombeau marque une solution de continuité vers un autre monde.

Tout d’abord, le seuil qui sépare les deux espaces intérieurs et extérieurs indique en même temps la distance entre deux modes d’être, le sacré (religieux) et le profane.

Paradoxalement, ce lieu matérialise la frontière entre ces deux mondes et en même temps c'est aussi le lieu où ces deux mondes ont la possibilité de communiquer, puisque c'est en enjambant le seuil que s'effectuer le passage d'un monde à l'autre.

En ce qui concerne le mausolée, en arrivant la femme se dirige directement vers la pièce abritant le tombeau, elle se déchausse à l'entrée. Une petite surélévation marque le seuil, toutes les chaussures y sont entreposées ; c'est à cet endroit que se fait la distinction entre les deux modes d'être, profane et sacré, on se déchausse pour entrer dans un endroit pur, propre et sacré, et calme. Même le ton de la voix se transforme. Les paroles se font murmures et gestes. On change de comportement et d'attitude en pénétrant l'antre sacrée. C'est pourquoi dans de nombreuses religions le seuil a une grande importance. Il permet le passage d'un monde à un autre. Le seuil en fait est un "dedans", il ne cesse de s'ouvrir puisqu'il permet l'accès à l'inséreur et paradoxalement, c'est un "dehors", puisqu'il permet l'accès à l'extérieur. En fait, par intérieur, nous entendons le sacré (le tombeau) et par l'extérieur, le profane (la cour). Outre sa fonction usuelle, le seuil est l'objet de nombreux rituels puisqu'il est considéré comme un lieu de passage, de renversement et de retournement.

"Il est des lieux, le seuil en est un, où toutes les figures se donnent et s'effacent, et que nous portons en nous-mêmes, hors mémoire, dans l'oubli ; des lieux qui sont à la fois rythme, temporalisation et célébration de l'articulation ; articulation qui ne se voit pas, dit Héraclite, est de plus haut règne que celle qui

se voit"[1].

On comprend dès lors, pourquoi le mausolée participe à tout autre espace que les agglomérations humaines qui l'entourent. A l'intérieur de l'enceinte sacrée, le monde profane est transcendé. La coupole est l'une des images de la transcendance, l'ouverture vers le ciel, la "porte" vers le haut, par où l'homme peut communiquer symboliquement avec Dieu.

2 - Mise en scène du religieux et centralité :

Il est connu que la centralité dans la ville arabe traditionnelle se formalise autour de deux éléments urbains incontournables : la mosquée et le souk. Mais quelle demeure la place de ces éléments dans la ville arabe contemporaine ? Si la ville traditionnelle offre une lecture claire des liens qui rapprochent la centralité et la sacralité, en revanche dans le cas d'étude empirique, Sétif, ville contemporaine, il nous apparaît que la sacralité est à rechercher dans d'autres espaces moins évidents.

Notre travail consiste à repérer des espaces de mise en scène du religieux (le sacré dans le sens générique) et du concept de la centralité dans la ville. Nous partons du postulat que la ville de Sétif est consacrée par un pôle qui fait figure de lieu "symbolique". La population autochtone pérennise la fréquentation de ce lieu et la pratique des rituels qui lui sont assignés de tout temps. Nous supposons que dans le mentale du Sétifien, cet espace architectural de valeur symbolique (l un mausolée) a une place édifiante dans leur conception de la ville. Sétif nous paraît alors, comme une superposition d'une carte mentale traditionnelle sur une carte physique

matériellement moderne. Puisqu'à travers nos travaux, nous avons remarqué la transposition d'un système traditionnel sur un système moderne (le mausolée de Sidi el Khier à ses origines, a été un lieu de pratiques rituelles traditionnelles).

L'analyse diachronique qui explique l'évolution de la pratique de l'espace dans le temps nous renseigne sur le fait qu'une transposition a eu lieu. A savoir, qu'à l'espace de culte traditionnel, "Sidi el Khier" vient s'ajouter un nouvel espace de pratiques rituelles, sous l'aspect d'une fontaine remontée d'une nymphe communément appelée "Aïn el Fouara".

Le premier se trouve dans l'extérieur immédiat de la ville, alors que le nouveau centre d'intérêt de la population (Aïn el Fouara) se trouve, quand à lui, en milieu urbain, précisément au niveau du centre-ville historique de la ville de Sétif. Nous formulons l'hypothèse de la nécessité et la possibilité d'une construction de ces espaces sociaux en tant qu'expression collective des valeurs. C'est-à-dire que l'espace mental et l'espace vécu ne font qu'un. Qu'en outre, parmi les lieux sacrés (religieux) de la ville, on ne distingue pas seulement les mosquées, mais il y a aussi d'autres endroits caractéristiques et particuliers répondant à un besoin de spiritualité. Il s'agit notamment des sources d'eau et espaces minéraux tel que la fontaine de "Aïn el Fouara", les places et les mausolées dont le plus influent "Sidi el Khier" qui fait l'objet de cette présentation.

3 - Le phénomène de culte du saint patron :

La ville de Sétif peut être considérée comme essentiellement hagiologique. Elle est protégée par "la baraka" de son saint patron "Sidi el khier". Son évocation

enclenche aussitôt la formule de bénédiction "yaataf aalina bi barakatihi", "qu’il nous protège avec sa baraka".

La constitution du mythe et l’élaboration du culte qui est consacré au saint patron, "wali salah", provient du charisme qui lui est alloué. Nous devons à Max Weber la conceptualisation du charisme comme mode de domination. Il le définit comme "la qualité insolite d’une personne qui semble faire preuve d’un pouvoir surnaturel, surhumain ou du moins inaccoutumé de sorte qu’elle apparaît comme un être providentiel, exemplaire ou hors du commun et pour cette raison groupe autour d’elle des disciples ou des partisans"(2). L’analyse wébérienne évoque la "communauté émotionnelle" comme groupement de domination et souligne l’importance de la reconnaissance et de la confiance(3).

Or, si nous prenons tel que Abdelahad Sebti, le sens pré-wébérien du terme charisme dans son acception religieuse, celle-ci correspondrait à "karâma" et "baraka"(4). "Charisma" signifie grâce divine, don, faveur ; nous trouvons aussi l’idée de charme ou grâce "qui s’attache à certains personnages sur lesquels se sont posés le regard et le choix de Dieu"(5).

4 - Le mausolée de "Sidi el khier" :

Dans le cas du mausolée, le Sétifien a identifié un espace particulier, il l’a isolé du reste de la ville, et il en a fait un lieu auquel il attache quelque chose de plus que ses caractéristiques objectives. Nous sommes en présence d’un "espace-symbole".

Mohamed Boughali en travaillant sur la représentation multidimensionnelle de l’espace domestique, urbain et mondial chez le marocain illettré a abordé cet aspect symbolique de l’espace. En se basant sur le fait "qu’aucun homme ne se situe

et ne se représente dans son univers sans mobiliser, plus ou moins manifestement des techniques, des croyances et des valeurs"[(6)]. Il faut savoir que le terme mausolée peut être traduit par divers autres termes en arabe et notamment par celui de "zaouia"[(7)].

Situé à 6 km au Sud de la ville de Sétif et faisant partie de sa périphérie conceptuelle, "Sidi el khier" est le sanctuaire le plus influent de la région. Il est composé d'une mosquée, d'un mausolée, et d'un puits, le tout entouré d'un cimetière. Le mausolée est une construction d'architecture simple en un seul niveau. Il fût édifié sur le point le plus haut du terrain aux abords d'un petit canal d'irrigation. La microsphère sacrée "la pièce du tombeau" est de forme carrée dont les 4 murs sont percés de niches et d'ouvertures minuscules (genre de moucharabieh) laissant à peine pénétrer la lumière. De légende on dit que le Saint aurait demandé qu'en l'enterrant on lui laisse une ouverture donnant sur la ville pour qu'il puisse veiller sur elle, et la protéger de sa "baraka".

L'espace est sacralisé par la consécration d'un périmètre rural en édifiant un mausolée pour abriter le tombeau du Saint. De plus, le mausolée est cosmisé par les différents rites. La pureté et la sérénité de l'endroit favorisent un climat de dévotion intense.

Il est considéré par le pèlerin (homme religieux) comme une portion d'espace qualitativement différente du reste du territoire. C'est un pôle d'attraction, positif, paré d'une aura bénéfique. C'est un territoire sacré, un "point fixe", lieu saint qui attire les pèlerins et rayonne au-delà des frontières territoriales. "La révélation d'un espace sacré permet d'obtenir

un "point fixe", de s'orienter dans l'homogénéité chaotique"[8].

Par conséquent, vu la fidélité et l'attachement affectives des Sétifiens à cette parcelle de terre, la partie consacrée au cimetière ne cesse de s'étaler et ses limites sont sans cesse repoussées. Pour permettre aux citoyens de la ville d'enterrer leurs morts dans ce périmètre sacré. Il est à penser que l'enterrement dans ce lieu, légitime le sentiment d'appartenance à la ville d'où le qualificatif du Sétifien "d'Ouled Sidi el khier".

5 - Le rite de la "ziara" :

"Ziara" est un terme qui veut dire littéralement "rendre visite", avec la pratique d'une offrande. On rentre par conséquent dans un système de don tel que défini par Marcel Mauss en tant que système d'échanges. On offre dans l'attente de recevoir une contre partie.

C'est un culte local, qui consiste en la visite au sanctuaire pour implorer le Saint patron de la ville de sa protection la "baraka" et de ses grâces. Il ponctue les différentes entreprises de la vie de l'individu.

Dans le dessein de voir s'accomplir son vœu, on effectue des prières suivies de la répartition d'offrandes de diverses natures. Le rite de la "ziara", pratique aussi bien urbaine que rurale est généralement propre à la femme. Elle l'effectue accompagnée ou non de sa progéniture, alors que l'homme attend à l'extérieur dans le parking, la cour ou la salle de prière attenante au mausolée. "Le temps du rituel la femme est investie d'une autorité morale sur l'événement et sur les espaces", elle acquiert (le temps du rite) un statut particulier. Les logiques de l'autorité et du pouvoir sont inversées. La

femme tantôt impure devient la personne requise pour transmettre la prière.

Ce rite obéît à un processus initiatique et se compose de nombreux rituels selon la circonstance et la nature du rite : c'est un acte traditionnel et cyclique. Il s'agit d'une conception de parcours ponctuée d'actions rituelles où le mausolée prend le temps du rite de la "ziara", une dimension cosmique. Dans ce contexte, notre approche de la ville est une approche matérielle et immatérielle. Le rituel se présente comme un scénario qui se déroule sur une scène : la ville. Sachant que le lien entre la société et le théâtre se distingue parmi les formes principales de relations entre la vie sociale et la création théâtrale, la "ziara" représente l'une de ces formes. Elle correspond aux cérémonies théâtralisées et à l'intensité momentanée de la vie collective. Le rituel est, par définition, un comportement formel prescrit lors des occasions cycliques, faisant référence aux croyances, à l'existence d'êtres visibles ou invisibles et de pouvoirs mystiques. Quand le rituel est associé à l'espace matériel, il nous informe sur la relation que l'homme entretient avec ce dernier.

Ces manifestations collectives au cours desquelles les hommes et les femmes d'un groupe jouent des rôles et participent à un scénario défini par une tradition consistent toutes formellement, en une représentation dramatique. La sociologie française depuis Durkheïm[(9)] accorde à ces états d'"effervescence" une importance décisive dans la vie des sociétés ; elle y voit les instants privilégiés où la vie collective est à son comble. La ville fait office de décor où se joue la pièce de théâtre (représentation dramatique, théâtre ambulant,

mobile...). Cependant, elle devient le lieu de la matérialisation d’une structure conceptuelle.

En effet, d’une part, l’architecture est une cristallisation des valeurs sociales. D’autre part, elle représente un système de communication cognitive ; c’est-à-dire que l’espace utilisé au quotidien devient à son tour réceptacle de ces mêmes valeurs, qui constituent l’arrière plan de la conscience collective.

6 - Les étapes du rite :

a - l’espace domestique, la préparation de la "sedka":

Sous l’autorité de la femme, le rite commence au sein de l’espace domestique où elle établit un processus de purification avant de se présenter au lieu saint. Si l’on fait une "sedka" (offrande) le repas est préparé à la maison et emmené ensuite pour être consommé et partagé sur place au lieu du sanctuaire. En d’autres circonstances, le repas est préparé sur place et partagé par la suite, ceci est appelé "zerda".

b - la route de la ville au mausolée, le chemin sacralisé :

Ensuite on emprunte l’itinéraire qui mène au mausolée, le chemin qui dans les mémoires est emprunt de sacralité. Une anecdote populaire vient appuyer notre hypothèse, selon les dires : une femme meurtrie de chagrin aurait effectué tout le chemin de la ville au mausolée, pieds nus, en arrivant les pieds en sang, elle implore le saint par ces paroles : "ya sidi el khier djitek hafiyana, bekiana, aqdhili hajti zerbana", à traduire : "Oh Sidi el Khier, je suis venue à toi pieds nus, en pleurs, exauce mon vœu expressément".

Cette supplication comporte trois dimensions, l’espace (parcouru pieds nus), l’état émotionnel de la personne et la dimension temporelle dans le terme "expressément".

Il est dit qu’en retournant chez elle, elle aurait appris que son mari aurait fait un accident, que sa deuxième femme serait morte et qu’il serait resté paralysé à vie, son vœu se serait exaucé.

C’est pourquoi ce trajet entre la ville et le sanctuaire est glorifié par beaucoup de femmes, et nombreuses sont celles qui aimeraient le refaire dans de telles conditions pour se voir ainsi récompensées.

c - le complexe du sanctuaire :

Les visites sont souvent effectuées le vendredi (jour sacré) et les jours de fêtes. C’est un lieu qui se prête au recueillement et à la ferveur de la foi.

En arrivant la femme se dirige directement vers la pièce abritant le tombeau, elle se déchausse à l’entrée, comme de coutume, avant d’accéder à un lieu sacré. Une petite surélévation marque le seuil entre les deux mondes : monde intérieur et monde extérieur. Toutes les chaussures y sont entreposées ; c’est à cet endroit que se fait la distinction entre les deux modes d’être, profane et sacré, on se déchausse pour entrer dans un endroit pur, propre, sacré, et calme. Même le ton de la voix change. Les paroles se transforment en murmures et gestes. On change de comportement et d’attitude en pénétrant l’antre sacré c'est-à-dire qu’on passe d’un état d’être à un autre état d’être : "le seuil qui sépare les deux espaces... est à la fois borne, la frontière qui distingue et oppose deux mondes, et le lieu paradoxal où ces mondes communiquent, où peut s’effectuer le passage du monde profane au monde sacré"(10).

Ensuite, la femme s’introduit à l’intérieur afin d’accomplir un rituel de prières et d’offrandes. Elle allume des

bougies qu’elle place dans les niches situées dans les murs. L’une d’entre elles située sur le mur orienté est percée sur toute sa longueur. C’est la place du "kanoun"[11] qu’on allume pour brûler de l’encens dont la fumée va monter tout au long de l’enfoncement. Après l’encens et les bougies, elle mouille et malaxe le henné[12] et en met dans tous les coins, particulièrement tout au long des angles des murs et sur le côté Sud (supposé la tête du Saint homme) de la pierre tombale, recouverte de faïence.

La pièce est ensuite aspergée de parfum, on soigne tout particulièrement les coins, les niches et "l’izar"[13]. Parfois le tombeau est recouvert d’une nouvelle étoffe qu’on vient rajouter pardessus celles déjà entreposées.

A travers tous ces actes et cette gestuelle transmise horizontalement de mère en fille, l’espace sacré est structuré et magnifié. D’abord les 4 points cardinaux, ensuite le centre (le tombeau). Le mausolée est un espace délimité, centré et orienté. Tout ce qui se trouve à l’intérieur est pur par opposition à l’extérieur considéré comme impur.

De plus, l’espace est assimilé à un être humain en la personne d’une mariée, puisqu’il subit le même traitement que cette dernière. Il se trouve par là même idéalisé. En fait, il est apprêté à l’image d’une mariée, henné, encens, parfum, bougies, youyou (cri strident). On note une corrélation, voire même une métaphore de cette association entre la mariée et le Saint dans la pureté et l’aspect virginal des deux entités.

Après avoir accomplit les gestes rituels, on s’assied autour du tombeau pour prier et implorer la "baraka" du Saint. Certaines femmes, les plus enhardies s’agenouillent près de sa

"tête". Elles recherchent une proximité tactile en posant leurs mains sur le tombeau sans cesser de prier et d’implorer la bénédiction. Il est recommandé de faire une prière assortie de deux "raqaat" en direction de la ka'aba. Il est important de noter que la prière est destinée uniquement à Dieu. L’espace du mausolée est un pôle, un espace de médiation entre la terre et le ciel. Sa pureté et sa sainteté font de l’endroit où il est enterré un espace privilégié et sacré.

Pour la "ziara", à défaut d’être présente la personne peut charger une proche parente d’accomplir le rite à sa place. Il peut être réduit à sa simple expression en émettant son vœu et en envoyant une somme d’argent ou une "waada" au "chaouch" (gardien des lieux et descendant direct du saint), ou de denrées alimentaires qu’il se chargera de transmettre sous forme de "sedka" aux pauvres. Il s’en servira pour effectuer avec les travaux d’entretien du mausolée. C’est lui qui gère les nombreuses offrandes.

C’est pourquoi l’ensemble de la "zaouia" se voit continuellement rénové, repeint, retapissé par des donateurs anonymes dont le vœu se serait accompli ou dans l’espoir d’être accompli. Les bienfaiteurs sont souvent des dignitaires originaires de la ville.

Les vœux sont la plupart du temps, en rapport à la fécondité (espoir d’avoir un enfant, mâle de préférence), la maladie, un départ à l’étranger, de futurs examens scolaires, le mariage, voir se solutionner les problèmes conjugaux... etc. Lorsque le vœu est accomplit ou dans ce but, la personne effectue une offrande ou "waada" sous forme de "sedka". La coutume veut que l’on prépare à la maison un "aïch" (gros

grains de semoule) ou un couscous à la viande autour duquel tous les pèlerins se régalent. Il est consommé et partagé à l’extérieur du sanctuaire sous l’espace des arcades.

Le don ou la "waada" à défaut d’être pécuniaire ou alimentaire se fera sous forme d’un grand morceau d’étoffe d’un vert particulier (couleur attribuée à Sidi el Khier, le vert est aussi dans la tradition musulmane une couleur associée au paradis) de lustres, ou de tapis. Pour "habiller" le Saint et la "zaouia" et pour offrir la lumière.

La présence du puits près du mausolée nous rappelle que l’association des deux éléments : l’eau et la sainteté, font partie intégrante du sacré.

De tout temps, l’homme a eu un besoin évident de vivre dans un "monde sanctifié", dans un espace sacré. L’avènement de la modernité n’a pas enfreint ce besoin. C’est ce qui explique en partie l’engouement et la célébration d’un Mausolée tel que "Sidi el Khier". Il considère que le sacré est source de vie et de fécondité. C’est à ces fins que ce même homme a recours à des pratiques rituelles par lesquelles il se meut d’un monde à un autre. En réalité, lorsque l’homme construit un espace sacré, il crée son "Monde" en mettant en pratique une prise de possession rituelle qui a pour objectif de sacraliser ce monde dans lequel il doit vivre pour le rendre meilleur.

Notes :

1 - Mircea Eliade : Le sacré et le profane, Paris, Gallimard, 1965, p. 28.

2 - Abdelahad Sebti, p. 71.

3 - Max Weber : "Economie et société", t.1, Paris 1971.

4 - Abdelahad Sebti : op. cit., p. 71.

5 - Ibid.

6 - Mohamed Boughali, p. 4.

7 - L'étymologie du mot "zaouia" directement emprunté par le dialectal à l'arabe classique, peut être révélatrice. Il veut dire angle ou portion d'espace visiblement limités. "Autrement dit le sanctuaire abritant un saint, par exemple, n'est ainsi appelé que parce que son espace est la limite matérialisée d'un sacré particulier". Mohamed Boughali, p. 175.

8 - Mircea Eliade : Le sacré et le profane, Paris, Gallimard, 1965, p. 27.

9 - Emile Durkheïm and Marcel Mauss: Primitive classification, Chicago, The University of Chicago Press, 1963.

10 - Mircea Eliade : op. cit., p. 28.

11 - Petit réchaud.

12 - Le "henné" est une plante verte qui dans la tradition islamique est supposée être venue du paradis. On la sèche et la réduit en poudre ensuite on y ajoute un peu d'eau ou d'eau de fleur d'oranger pour en faire une pâte qu'on applique selon la circonstance sur l'espace ou sur le corps. Après avoir séchée la teinte grenat demeure un certain temps. Le henné est utilisé comme produit de maquillage.

13 - Pièce de tissu de couleur verte dont on recouvre le tombeau.

Molière dans le théâtre algérien

Dr Hadj Dahmane
Université de Mulhouse, France

Parler de l'influence de Molière dans le théâtre algérien, de sa place dans le théâtre au sein du monde arabe, est une entreprise qui est loin d'être facile tant la présence de notre auteur y est importante.

D'ailleurs, on ne peut pas évoquer la naissance du théâtre algérien sans parler du théâtre arabe et par voie de conséquence de l'influence de Molière. Et pour cause, l'art théâtral a fait son apparition dans l'aire géographique arabe relativement tard. En effet, hormis les formes spécifiques pré théâtrales(1) datant de plusieurs siècles, la première pièce, au sens aristotélicien du terme, date de 1847. Elle est signée Maroun an Naqqach (1817 - 1855) et est intitulée El-Bakhil(2). Joseph Khoueiri retrace l'itinéraire de Maroun Naqqach comme suit : "En 1846, il part pour Alexandrie et le Caire, et de là s'embarque pour l'Italie. Là, il entre en contact avec le théâtre, découvrant la scène à l'italienne, l'opéra, l'opérette, les acteurs, les décors, les accessoires, la fonction de la musique dans le théâtre, bref tous les éléments de la représentation théâtrale, et l'importance de chacun de ces éléments. Il est aussi impressionné par le rôle didactique et moralisateur que peut jouer le théâtre, et par son impact sur le public. De retour à Beyrouth, il confie ses impressions à ses parents et amis, et leur enseigne ce qu'il a vu. A la fin de l'année 1847, il présente dans sa maison une pièce musicale, Al Bakhil représentation à laquelle il convie les

consuls étrangers accrédités à Beyrouth et les dignitaires de la ville"[3].

Mais quelle est la traduction du mot "al-Bakhil" ? L'avare. Il s'agit en réalité d'une adaptation de L'Avare de Molière.

Depuis cette date, le théâtre dans le monde arabe n'a cessé de subir l'influence de Molière. Ainsi au sujet de ce théâtre, l'écrivain tunisien Mohamed Aziza écrit : "On libanise, on irakinise, on syranise, on égyptianise, on tunisianise, on marocanise un peu tous les auteurs mais c'est Molière qui se révèle la providence de tous les adaptateurs parce que les personnages sont les plus ouverts, ses situations les plus transposables et ses préoccupations les plus partagées"[4].

Cette affirmation de l'auteur tunisien prouve, comme le signale Lamia Beskri, que libaniser, irakiniser, syraniser, égyptianiser, tunisianiser, marocaniser[5] est une manière de s'approprier le texte en y injectant sa propre différence, tant au niveau du jeu scénique que dans l'expression dramatique.

Si la présence de Molière dans le théâtre arabe n'est plus à prouver, que peut-on dire sur ses traces dans le théâtre en Algérie, pays le plus francophone des pays arabes ?

Certes, les Européens d'Algérie avaient déjà fondé en 1850 l'Opéra d'Alger. Mais cela n'a eu aucune influence quant au devenir du théâtre algérien, d'une part parce que les Algériens étaient peu friands de ce qui provenait de la culture de l'occupant, et que d'autre part la politique colonialiste ne permettait pas de mélange culturel. Cet état de choses ne concerne pas le théâtre seulement mais toute la vie culturelle[6]. Dans l'entourage d'Albert Camus, d'Emmanuel Roblès et de Pascal Pia, par exemple, il n'y avait presque pas d'Arabes et

pas du tout d'arabisants. Il faut signaler, par ailleurs, que les Algériens étaient exclus des villes, et donc éloignés de la sphère culturelle. Il fallut attendre 1921(7) pour que se monte en Algérie une pièce de théâtre arabe. C'est le passage de la troupe de Georges Abyad(8) qui a encouragé cet évènement qui n'eut, à proprement parler, qu'un écho momentané, non que la pièce fût mal accueillie, mais parce que le public n'était pas encore préparé à l'usage de l'arabe classique. Quoiqu'il en soit, cela n'empêcha pas les Algériens de monter la même année La guérison après l'épreuve dans la salle des Anciens Élèves du lycée d'Alger. Il s'agit d'une pièce traitant de l'alcoolisme. En 1923, on monta La conquête de l'Andalousie, d'après le roman de Georgi Zaydan, maître et pionnier du roman historique arabe. Cette vague théâtrale est restée tout de même une tentative désespérée.

Le théâtre réapparut en 1926, mais cette fois en arabe parlé. Il ne cessera de s'affirmer, depuis, comme activité culturelle consacrée. Sa naissance coïncidant avec celle de l'étoile nord-africaine, parti politique maghrébin appelant à l'indépendance, a fait de ce théâtre un théâtre engagé dès ses débuts.

La première pièce donc s'intitule Djeha(9) représentée par Allalou(10). A propos de cette pièce Mahiédine Bachetarzi dira : "c'est la première fois que les Algériens avaient entendu une pièce qui parlait leur langage"(11).

Djeha de Allalou (1902 - 1992) :

Résumé de la pièce : La médisance de Mamin, voisin de Djeha, a provoqué une dispute entre ce dernier et sa femme Hila. Battue par son mari devant le voisin qui rit de la scène et

essaye de les séparer, elle s'en prend à Mamin et l'oblige à se sauver. Puis elle jure de se venger de son mari. Djeha part faire une course. Hila reste pensive devant la porte. Le sultan Qaroun, dont le fils unique, Maimoun, est atteint d'un mal étrange auquel les médecins consultés ne comprennent rien, envoie deux de ses hommes, à la recherche d'un autre médecin. Les deux envoyés, fatigués et n'ayant pas encore déniché un médecin, voient Hila devant sa porte, s'avancent vers elle et lui demandent s'il y a un médecin dans les parages. Ils la mettent au courant de l'étrange maladie du prince et du désespoir du sultan, qui a pris la décision de récompenser royalement le docteur qui guérirait son fils et de faire bastonner celui qui ne réussirait pas. L'idée diabolique d'embarquer son mari dans cette aventure vint à l'esprit de Hila. Elle pourrait se venger en lui faisant administrer une bonne bastonnade. Elle leur indique Djeha qu'elle dépeint comme un grand savant et un habile médecin à qui l'on devait des guérisons miraculeuses ; elle leur précise que c'est un être bizarre possédé par les Djinns qui, parfois, lui troublent l'esprit au point qu'il refuse de soigner et nie même être médecin. Elle leur dit qu'il était toutefois possible de lui faire reprendre ses esprits et chasser de lui les démons en lui administrant quelques coups de bâton et en le faisant danser à la manière des Derviches. Revenant à la maison, Djeha se trouve face à face avec les deux émissaires qui lui demandèrent de leur indiquer où demeurait le docteur Djeha. Celui-ci leur répondit qu'il était Djeha et leur demanda ce qu'ils voulaient. Eux, pensant qu'ils avaient affaire au savant indiqué par la femme, lui firent de grandes révérences et le prièrent de les suivre au palais pour soigner le fils du sultan.

Djeha eut beau dire qu'il n'était pas médecin et ne connaissait rien en médecine, les émissaires le rossèrent à coups de canne, comme le leur avait recommandé Hila. Djeha, croyant à une mauvaise plaisanterie, ou avoir affaire à des fous, leur dit, alors, qu'il était médecin et accepta de les suivre. Amené au palais et présenté au sultan, Djeha nia catégoriquement être ou avoir été médecin et expliqua qu'il avait été amené de force. Les deux envoyés racontèrent à leur maître les miraculeuses guérisons du merveilleux et extraordinaire docteur, racontées par Hila, ainsi que ses troubles mentaux causés par les Djinns et qu'il faut chasser en le bastonnant. Puis ils firent une démonstration au sultan en rouant Djeha de coups, jusqu'à ce qu'il dise qu'il est médecin et même tout ce qu'ils voudraient qu'il soit. Alors, le sultan, convaincu qu'il avait là affaire à un médecin pas ordinaire, le mit en demeure de guérir son fils. S'il réussissait, il le récompenserait royalement. Dans le cas contraire, il aurait la tête tranchée. Laissé en tête à tête avec le prince Maimoun, Djeha ne put tirer de lui aucun mot, sinon des soupirs. Il commençait à désespérer, ne sachant plus que faire pour se tirer de cette mésaventure. Puis, voyant un luth dans un coin, l'idée lui vint tout au moins de distraire le malade. Il prit le luth et se mit à jouer et à chanter. Ému par le chant et charmé par la musique, Maimoun félicita Djeha et chanta lui aussi, dévoilant ainsi sa peine. Éprouvant de la sympathie l'un pour l'autre, ils se firent des confidences.

Djeha jura qu'il n'était pas médecin, et le prince avoua qu'il n'était pas malade, mais que son père lui avait imposé de se marier avec une personne de son choix et non avec la femme qu'il aimait. D'accord avec Maimoun, qui lui promit d'écouter

ses conseils et de le laisser faire, Djeha réussit à persuader le sultan que son fils avait une maladie grave et qu'il fallait le marier le plus vite, avec la femme qu'il aimait, s'il ne voulait pas le perdre. C'était, affirma-t-il, le seul remède à cette maladie. Effrayé et heureux à la fois, Qaroun accepta d'exécuter tout ce que le savant médecin lui dicterait pour sauver la vie de son fils. Puis, après avoir félicité le docteur Djeha pour sa science et son savoir, il donna aussitôt des réjouissances pour fêter cet heureux dénouement(12).

A la lecture de l'essentiel de cette pièce, qui marqua la naissance du théâtre algérien, il n'est pas difficile de repérer les traces de l'œuvre de Molière. Il s'agit là, incontestablement d'une influence directe. Nous sommes tentés de dire qu'il s'agit d'un mélange de deux pièces de Molière à savoir, "Le malade imaginaire" et "Le médecin malgré lui", imbibé de recours à la culture populaire et aux traditions algériennes. Et par conséquent, on peut dire que Molière est à l'origine du théâtre algérien. Un fait doit cependant être relevé : comme on le constate à travers la pièce Djeha, Molière n'est pas cité. A ce propos, Ahmed Cheniki affirme que : "En Algérie, la grande majorité des auteurs reprenait des textes de l'auteur français sans citer leur source. Jean-Baptiste Poquelin faisait l'affaire de nombreux acteurs et fascinait le public qui retrouvait ainsi un rire libérateur"(13).

En tout cas, cette pièce a le mérite d'avoir établi la connexion entre le théâtre algérien et son public. Elle a posé définitivement la structure du théâtre moderne en Algérie. Certes, comme on l'avait signalé, quelques pièces ont été jouées avant cette date-là, en 1921 et 1923. Mais ces pièces

n’ont pas eu de lendemain si ce n’est plus tard avec le théâtre de l’Association des Ulémas en 1930. D’ailleurs, jusqu’à nos jours le théâtre d’expression littéraire n’est presque pas joué en Algérie et il n’a donc pas de contact avec son public. Cependant, le théâtre selon la structure de Allalou est toujours d’actualité.

Allalou dans sa pièce Djeha n’a pas omis l’élément essentiel de la narration épique fort connue dans tout le monde arabe : la narration type conteur. Il l’a, bien entendu, conçue dans la structure du théâtre à la forme aristotélicienne. Même si on concède que cette forme moderne du théâtre a été introduite en Algérie par la troupe égyptienne qui elle-même l’a empruntée au théâtre de Molière, il va sans dire que le théâtre algérien est né indirectement du théâtre de Molière.

De part cette pièce, il apparait clairement que Allalou, homme de théâtre hors pair, féru d’art dramatique, s’est forgé le chemin de créer pour l’Algérie une langue théâtrale. Véritable langue parlée pourtant littéraire ou presque, du moins capable de véhiculer une pensée littéraire.

Allalou ne cite pas Molière, certes, mais les ressemblances des intrigues sont flagrantes. Donc les deux auteurs ont des intrigues qui se rapprochent. Tout comme Molière qui a conquis les cœurs de son public à travers le comique, Allalou l’a fait à travers la farce. La comédie de Allalou met en avant un rire sérieux.

A travers la pièce de Allalou et en la rapprochant des deux pièces de Molière, on assiste en fait à un glissement d’un texte vers un autre. Le texte devient alors un espace de liberté : modification, adaptation etc. Pour les besoins de la scène, les

personnages sont arabisés, le décor conforme aux habitudes vestimentaires, l'espace est connu du public etc. Ici, il y a rencontre entre légende, tradition et culture arabes et la structure théâtrale de Molière.

Au niveau du but recherché, les similitudes entre les deux auteurs peuvent avoir lieu. En effet, on sait pertinemment que le théâtre de Molière a toujours été une attaque contre la société de son époque. Et comment ne pas voir dans la pièce de Allalou une attaque contre la société de son époque : statut de la femme qu'on bat et qu'on corrige comme bon nous semble ! Mariage forcé des enfants, etc.

Depuis Djeha de Allalou d'autres écrivains algériens se sont intéressés aux œuvres de Molière.

"De nombreux auteurs traduisirent et/ ou adaptèrent des pièces de Molière. L'Avare, Tartuffe, Le Malade imaginaire, Le bourgeois gentilhomme, Le médecin malgré lui et Les Fourberies de Scapin sont les textes les plus joués en Algérie. En l'an 2000, au festival du théâtre d'amateurs de Mostaganem, une jeune troupe de Miliana présenta devant un nombreux public, Le bourgeois gentilhomme, déjà montée à plusieurs reprises. L'adaptation la plus connue est celle de la troupe du théâtre populaire (TTP) de Hassan el Hassani, Belgacem el bourgeoisi. Les auteurs modifient souvent les titres : Tartuffe devient Slimane Ellouk (Bachetarzi), Le Bourgeois gentilhomme change de titre, Les nouveaux riches du marché noir (Bachetarzi), Le médecin malgré lui porte un nouvel intitulé, Moul el Baraka (Mohamed Errazi)"(14).

Molière continue à être source d'admiration pour les écrivains algériens. Aziz Chouaki(15) vient de réécrire Dom

Juan à sa façon. En effet, dans une langue moderne Chouaki a revisité l’œuvre de Molière autour du mythe de Dom Juan qui a traversé les époques et est toujours d’actualité d’ailleurs.

Comme on vient de le constater à travers la citation de Cheniki, les auteurs algériens se souciaient beaucoup de la réception de la pièce, la réaction du public et ainsi, ils opérèrent des changements sur le texte original. Cela est valable, nous semble-t-il, à chaque fois qu’il y a adaptation d’une œuvre théâtrale dans un contexte culturel autre que celui de l’auteur. Pour le besoin de conformité, les costumes changent, les noms des personnages, les lieux, tout comme un certain nombre d’adjonctions pourront faire leur apparition dans le nouveau texte.

Les deux ténors du théâtre algérien, Mahieddine Bachetarzi et Mohamed Touri ont adapté tour à tour "L’Avare" de Molière qui, comme nous l’avons signalé, est à l’origine de la naissance du théâtre au Moyen-Orient. Bachetarzi a intitulé sa pièce El Mech'hah et Touri a intitulé la sienne El Boukhl Si Kaddour el Mech’hah. Pour la présente étude, nous retiendrons la pièce de Bachetarzi. Non parce que la pièce de Touri n’est pas intéressante ou a subi une moindre influence de Molière, mais parce que Bachetarzi reste l’auteur le plus prolifique de sa génération d’une part et le premier à avoir cité le nom de Molière, d’autre part.

El Mech’hah (L’Avare) de Bachetarzi (1897 - 1986)

La pièce de Bachetarzi sur l’avarice a été présentée en 1940. Déjà dans la composition de la pièce, on voit les modifications apportées par Bachetarzi. En effet, alors que la pièce de Molière est composée de 5 actes, celle de Bachetarzi

n’en compte que 3. Bien entendu les 3 actes sont subdivisés en 21 scènes en plus des actions de chant qui ont toujours caractérisé le théâtre algérien à l’instar du théâtre dans le monde arabe. C’est dans le prologue que Bachetarzi annonce que sa pièce est une adaptation de Molière.

Bachetarzi, soucieux de la réception de sa pièce par le public algérien, a posé un décor qui parle au sens et à l’imagination de son public. Aussi, il fait dérouler l’action au sein d’une maison en campagne algérienne, il donne à ses personnages des noms arabes. Ainsi Harpagon devient H'Sayen ayant comme serviteur M'bara. Il partage avec Harpagon les mêmes traits de caractère, ne supportant voir personne roder aux alentours du jardin, soupçonnant tout le monde. Méfiant, il voit des tentatives de vol partout. Cependant, contrairement à son homologue Harpagon, H'Sayen se métamorphose à la fin de la pièce : il devient bon pour ne pas dire positif. Pourtant, au début de la pièce on le voit "matérialiste", portant un regard sur sa propre progéniture comme de la marchandise. Dans un but de calcul purement matériel, il fait des projets pour ses enfants. Il veut marier son fils Madjid avec une quinquagénaire riche et sa fille Leila (Elise) avec un riche propriétaire. Tout tourne autour de l’argent en faisant fi des sentiments. Et bien entendu le fils et le père veulent épouser la même femme Aida.

Tout comme dans la pièce de Molière, l’argent est l’élément essentiel autour duquel tout le récit est orchestré.

Dans la construction des personnages, Bachetarzi fut contraint de procéder à des changements comme le confirme Cheniki.

Bachetarzi ne pouvait transposer le personnage d’Elise

dans son intégralité. Les contingences idéologiques et sociologiques de l'époque interdisaient à l'auteur de faire parler ses personnages féminins d'amour ou de sexualité. Leila ne pouvait qu'exprimer son refus d'épouser un homme sans son consentement.

En somme, on peut dire que Bachetarzi, tout en citant Molière et en s'inspirant de ce dernier, a conçu sa pièce de façon originale. Il s'agit presque d'une réécriture de la pièce. En effet, comme on vient de le voir, la structure de la pièce est modifiée, passant de 5 actes à 3 actes. Les noms des personnages sont également modifiés c'est à dire algérianisés et ce, afin de rappeler la tradition culturelle et littéraire arabe. Ainsi Elise devient Leila, ce personnage fort connu comme légende d'amour à l'origine de Madjnoun Leila(16) (le fou de Leila). Si du temps de Qays on pouvait parler librement d'amour, en 1940 les choses ont beaucoup changé et les traditions pesaient si lourd au point où pareils termes ne pouvaient être prononcés sur les planches. Bachetarzi, conscient de ce problème, a supprimé de sa pièce le dialogue tournant autour de l'amour. Le personnage d'Harpagon devient H'Sayen qui veut dire littéralement ayant bon caractère. D'ailleurs, l'avare de Bachetarzi devient bon à la fin de la pièce.

Un autre élément de rajout dans la pièce de Bachetarzi est bien entendu la référence à la religion : on voit bien H'Sayen répéter le mot Allah, remerciant Allah de l'avoir éclairé. Là aussi, il s'agit d'une allusion à la tradition qui veut que généralement les bons, tôt ou tard, reviennent sur le droit chemin.

En somme, Bachetarzi a conféré à la pièce de Molière un cachet personnel : réduction du nombre d'actes, modification de scènes, algérianisation des noms, situation de l'action dans un contexte algérien, préférence pour la campagne au lieu de la ville, modification du dénouement puisque l'avare est délivré de son caractère d'avare. Cette technique d'adaptation fait dire à Cheniki : "Il est évident que L'Avare de Molière perd énormément de sa force dramaturgique dans cette adaptation. Le choix du style de la farce populaire désarticule le texte initial et donne à voir de nouveaux effets esthétiques qui n'ont pas la même dimension plastique et dramaturgique que dans la pièce originelle. La conception du rire n'est pas la même chez les deux auteurs"(17).

Il n'en demeure pas moins que Bachetarzi à l'instar de Molière lance une attaque contre la société et les mentalités notamment à savoir la cupidité et les calculs intéressés au détriment des sentiments humains.

Molière accompagne le théâtre algérien depuis sa toute première pièce en langue dialectale en 1921. D'abord adapté sans être cité, il a fini par l'être à partir de 1940. Plusieurs de ses pièces sont adaptées au répertoire algérien avec, à chaque fois, l'apport de spécificités algériennes, comme on l'a vu au travers de l'étude des deux pièces objet de cet article.

Notes :

1 - Le conteur, le théâtre d'ombre.

2 - Pièce librement adaptée de "L'Avare" de Molière en 1847, présentée devant un public restreint au sein de l'appartement même de l'auteur. Juste après, d'autres auteurs libanais ont montré de l'intérêt à l'art dramatique : Najib Haddad, Adib Ishaq. Le mouvement théâtral se

structura réellement en 1960.
3 - Joseph Khoueiri : Théâtre arabe au Liban 1847 - 1960, Louvain, Éd. Des cahiers, théâtre, 1984, p. 41 - 42.
4 - Mohamed Aziza : Regards sur le théâtre arabe contemporain, Tunis, Éd. Maison tunisienne, 1970, p. 74.
5 - Lamia Bereksi Meddahi : La dérision dans les œuvres de Molière au service du théâtre francophone, in Inter francophonies n° 4, 2010.
6 - L’aventure de la langue française en Algérie.
7 - Des formes pré théâtrales existaient cependant. On peut citer les narrations épiques du conteur, les sketchs et le Garagueuse. Pour plus de détails sur ces formes cf. Hadj Dahmane : Le théâtre algérien, engagement et contestation, Orizon/ Harmattan, Paris 2011.
8 - Dramaturge Libano-égyptien, il effectua en 1921 une tournée avec sa troupe dans toute l’Afrique du nord (cf. A. Roth, p. 22).
9 - Le personnage de Djeha est à rapprocher de celui de Figaro, car, comme ce dernier, il représente une sorte de Tiers-Etat, comprenant le petit peuple déshérité et opprimé. Djeha incarne la subtilité du peuple et son art d’utiliser la circonlocution dans la contestation. Le personnage de Djeha sera très bien exploité par Kateb Yacine.
10 - "De son vrai nom Ali Sélali, il est né le 3 mars 1902 dans la Casbah d’Alger où son père était boutiquier. Ses études de français s’arrêtèrent au Certificat d’Etudes, en arabe, aux rudiments de la langue classique. Très jeune, il est garçon de laboratoire dans une pharmacie et il fera, ensuite, carrière comme employé dans la société des Tramways. C’est en amateur qu’il s’initie à la musique andalouse, sous la direction d’Edmond Yafil et participa aux concerts organisés par la société El Moutribia. Cette formation musicale marquera profondément son théâtre qui consiste au début des années vingt, en petites saynètes largement improvisées". Rachid Bencheneb : Allalou et les origines du théâtre en Algérie, in revue de l’Occident Musulman et de la Méditerranée, 1977, n° 24.
11 - Mahieddine Bachetarzi : Mémoire, p. 63.
12 - Allalou : L’aurore du théâtre algérien, Oran, CDSH, 1982, p. 47 - 50.
13 - Ahmed Cheniki : Le théâtre en Algérie histoire et enjeux, p. 63.
14 - Ibid.

15 - Aziz Chouaki : Collection mousson d'été, 2009.
16 - Majnoun et Leila (مجنون ليلى) en arabe, majnûn : fou (amoureux), Majnûn et Laylâ ou Qays et Layla (قيس وليلى) en arabe est une histoire sentimentale entre les deux personnages datant de la période islamique relatant les aventures du grand poète Qays ibn al-Moullawah et sa cousine Leila al-Amiriya. Cette histoire est devenue légende, synonyme d'amour populaire capable de défier les obstacles. Certains auteurs, tel André Miquel, estiment qu'il s'agit d'une fiction et que probablement cette histoire n'a jamais réellement eu lieu. En tout cas, c'est l'histoire d'amour des plus connues dans le bassin méditerranéen. Elle a inspiré beaucoup d'écrivains comme Nizami, Djami, Navoï, Ahmed Chouki.
17 - Ahmed Cheniki : Ibid.

Influence de l’enseignement des langues étrangères sur la transmission de la culture

Dr Mahboubeh Fahimkalam
Université Azad Islamique Arak branche, Iran

On considère toutes les langues comme langue paternelle des êtres humains et l’apprentissage d’une langue étrangère ouvre la voie à l’évolution de la culture humaine(1).

De nos jours, avec la mondialisation des échanges d’une part, et la curiosité de satisfaire une curiosité culturelle et intellectuelle d’autres parts, le fait d’apprendre une langue étrangère c’est trouver une place importante. C’est pourquoi, on observe actuellement un vif d’intérêt pour la promotion des langues étrangères chez les enseignants dont l’activité - depuis quelques décennies - était surtout de promouvoir la culture.

L’apprentissage d’une langue étrangère repose aujourd’hui sur l’aptitude relationnelle et la connaissance langagière. La première consiste à communiquer avec les autres et se situe à la base de toute nouvelle approche actionnelle. La seconde s’avère en rapport avec la connaissance de la langue et la culture. La perspective actionnelle est une nouvelle voie qui intègre à la fois la tâche en tant que pratique sociale et motivation comme le désir de communiquer avec les autres groupes sociaux. De ce point de vue, en faisant la connaissance d’une nouvelle culture, l’apprenant est un acteur qui agit dans les circonstances réelles de la communication.

Certes, la langue est l’un des éléments de manifestation de la culture. On peut trouver dans la langue nationale de chaque

pays, tout ce qui caractérise sa propre culture. Donc, l'apprentissage d'une langue étrangère entraîne non seulement la connaissance d'une culture étrangère, mais il peut aboutir à transmettre la culture d'un groupe sociale à l'autre. Autrement dit ; posséder une autre langue entraîne l'enrichissement de la culture.

Comment le processus de l'enseignement peut-il transmettre la culture d'un pays vers un autre ? Ainsi, notre objectif consiste dans cet article à révéler le statut de la culture dans la formation du lexique et les expressions d'une langue. Pour cela, nous fixons notre attention sur les iraniens qui étudient la langue française à l'université afin de démontrer la manière de transmission de la culture à travers les méthodes d'enseignement, le lexique et les expressions.

Nous essaierons de présenter ici des différents types d'influence d'enseignement explicite (par les méthodes d'enseigner) et implicite (par le lexique, les expressions et la littérature) afin de mieux comprendre le statut d'apprentissage d'une langue étrangère dans la transmission de la culture.

Rapport entre la langue et la culture :

D'après la définition de Larousse "la culture est un ensemble de mœurs et de manifestation artistique, religieuse et intellectuelle représentant une collectivité, la distinguant des autres groupes et sociétés"(2).

On étudie souvent la notion de culture dans deux dimensions : matériel et spirituel. "La première comprend un ensemble des œuvres concrètes et matérielles faites par les êtres humains, tandis que la deuxième représente un ensemble de valeurs spirituelles formés par des êtres humains"(3).

Certes, dans cette étude, nous illustrons nos propos en nous appuyant sur la culture spirituelle.

La culture ne forme que par le rapport spirituel et langagier entre les hommes d'une société. En d'autres termes, la notion de la "culture" se forme à partit des connaissances, des expériences acquises dans la vie et les croyances d'une société à l'autre par l'instrument de connaissance, qui est la langue. C'est pourquoi, on dit "Les hommes sont porteurs de la culture. Et la communication entre les groupes humains fait produire la connaissance et cela joue un rôle initiateur dans la production des cultures"(4).

On considère souvent le langage comme le moyen d'exprimer une idée et un point de vue ; il serait donc non seulement un instrument de la connaissance, mais un instrument de la pensée et de la culture. L'une des fonctions du langage est d'exprimer la pensée et la croyance en le manifestant extérieurement. Autrement dit, pour accéder à la culture, quelle qu'elle soit, le meilleur truchement est le langage. Parce qu'il est à la fois véhicule, produit et producteur de toutes les cultures.

"- Il est leur véhicule universel dans la mesure où, par intermédiaire des signes que sont les mots, il peut rendre compte, au plus près, de tout ce qui les concerne, qu'il s'agisse de littératures, d'arts, de sciences, de mythes, de rites ou de comportements.

- Il est leur produit, parce que, pour être un véhicule fidèle, il doit s'adapter, évoluer avec elles, être constamment un porteur approprié des significations, des valeurs, des charges nouvelles qu'elles génèrent. D'où la création continue

de néologisme, qu'il y a lieu d'interpréter, dans cette perspective, comme des marques d'adaptation culturelle.

- Il est un producteur des cultures, puisque c'est par son entremise, par l'échange, par la communication entre individus du groupe, que les représentations, les attitudes collectives se font et se défont"(5).

C'est en tant que pratique sociale et produit socio-historique que la langue est toute pénétrée de culture. "Les mots, en tant que réceptacles préconstruits sont des lieux de pénétration privilégiés pour certains contenus de culture qui s'y déposent, finissent par y adhérer et ajoutent ainsi une autre dimension à la dimension sémantique ordinaire des signes"(6).

La langue nationale de chaque pays reflète les croyances, les coutumes et en un mot ; sa culture nationale, alors la langue et la culture nationales influent l'une sur l'autre.

D'un côté, la langue et le lexique se forment selon la culture nationale et d'autre part, ce dernier est sous l'influence de langue nationale de chaque pays. Une nouvelle approche des linguistiques tels que Dérida et Lacan prétendent que le système cognitif est inséparable de la structure langagière.

Cela signifie que la langue joue un rôle essentiel non seulement dans la manifestation des réalités sociales qu'on vit (culture), mais elle exerce une grande influence sur la formation de ces réalités ; et c'est ainsi qu'elle reflète les relations humaines.

"Lévi-Strauss définissait l'homme comme un locuteur, c'est à dire comme un être qui parle dans la mesure où langage est un élément fondamental de toute culture. La culture est ce que l'homme ajoute à la nature, ce qui n'est pas transmis

biologiquement, mais par un apprentissage. Ainsi les règles de vie en société, les techniques, les sciences et l’art constituent ce qu’on nomme la culture. Mais si tout cela a pu nous être transmis, c’est par le moyen du langage. Le langage est donc un élément de la culture que ce par quoi elle est véhiculée"[(7)].

Le lien réciproque de langue et culture est une question compliquée qui demande une étude précise, mais comme nous l’avons signalé dans l’introduction, le lien entre la langue et la culture dans le processus de l’enseignement des langues étrangères fait l’objet de notre article.

Mais comment s’influent la langue et la culture dans l’enseignement des langues étrangères ? Nous essayons d’aborder ce sujet à travers la fonction des apprenants de la langue française en Iran. Depuis quelques années, les expériences menées par les professeurs de la langue française ont montré qu’une fois les études terminées, les étudiants de la langue française ont toutes les peines du monde de s’exprimer en français, malgré leur savoir linguistique. Ce qui signifie que les éléments extra-langagiers qui se concrétisent davantage dans la culture ne faisaient pas l’objet d’attention des enseignants.

Les expressions, manifestation culturelle :

On constate que l’étude du lexique et des expressions est au centre de l’enseignement de la langue et on ne peut pas enseigner le français sans passer par un enseignement lexicologique. Pour sa part, le vocabulaire a un aspect culturel important, puisqu’il est adapté à l’environnement naturel et culturel. "On pourrait donc considérer chaque leçon de langue étrangère comme un instrument de communication

interculturelle, car chaque mot étranger reflète une culture étrangère"[8].

Mais comment une expression ou un mot étranger peut-il refléter une culture étrangère ? Il est évident que les mots et les expressions équivaux ne font pas d'obstacle pour les apprenants. Car, ces mots leur donnent la même image que dans la langue maternelle. Par exemple, le mot pain qui traduit (نان) "nan" en persan, produit une image connue dans la pensée de l'apprenant iranien. Ce mot bref, désignant l'aliment fondamental dans la culture française, a donné lieu à de très nombreuses locutions métaphoriques. On rencontre les expressions telles que "être en pain/ au pain de quelqu'un" dans le sens de "vivre sous son autorité, être au service de...". Comme le pain a sens pareil dans la langue et la culture persanes, ces expressions n'apparaissent pas bizarres aux yeux des étudiants iraniens. En d'autres termes, dans la culture persane, le pouvoir de donner le pain s'identifie à la relation paternelle. C'est pourquoi, ces locutions sont des notions connues chez les iraniens. Des problèmes de communication surgissent souvent lorsque la signification d'un mot ou d'une expression diffère d'une langue à l'autre : le concept de "village" est différent en Iran ou en France, le concept "chasteté" n'a pas la même signification en France qu'en Iran.

On peut dire que la culture européenne est explicite, tandis que la culture asiatique peut être parfois implicite, et donc très difficiles à interpréter. A titre d'exemple, le message est caché derrière les mots employés par un iranien tels que "merci". Ce qui est courant en Iran, c'est l'habitude de complimenter. C'est pourquoi la signification du mot "merci"

en répondant à "vous en voulez ?" n'est pas précise.

En français, il existe des termes et des expressions pour désigner le vin, tels que "eau de vie". Tandis qu'elle métaphorise "le vin", cette expression n'a pas de sens chez un étudiant de notre pays. Si on traduit cette expression mot à mot, cela signifie (Abe hayat, Abe zamzam, L'eau curative du puits près de la Kaaba). Dans ce cas-là, la bonne connaissance des apprenants de la culture française contribue à comprendre et à bien traduire ces expressions pareilles.

Pour ce qui concerne la culture religieuse, il faut signaler qu'on trouve maints exemples de différents types dus à la différence culturelle et religieuse entre un pays européen et asiatique : L'Iran et la France. Il nous reste à évoquer la place que la religion occupe dans le lexique persan est une chose merveilleuse. "Que les persans, ils soient réellement dévots, ou qu'ils ne le soient pas, ils emploient des mots religieux"(9). Tout ce lexique persan, enfin, est plein de l'idée de Dieu. A titre d'exemple, on peut citer les termes tels que : ya Ali (O Ali), Khoda ra chokr (Dieu merci), Enchaallah (si Dieu le veut), Machallah (ce que Dieu le veut), Tavakol be khoda (rappelons Dieu), Salam aleikom (salut de Dieu sur toi), Halal (licite), Haram (illicite), Makrouh (abhorré), Khalghollah (créatures de Dieu), rahmate ellahi (bénédiction divine), Beitolmal (les biens publics), khoda hafez (que Dieu te garde) etc.

Selon Calloud, "Lorsque nous parlons, c'est notre culture qui parle en nous avec toute la profondeur de son histoire"(10). Le lexique est donc, pour tous un des moyens les plus sûrs de connaître la culture. C'est ainsi qu'après avoir étudié la lexicologie persane en le comparant à celle du français,

l'étudiant iranien conclue que la religion joue un rôle primordial dans la structure culturelle iranienne. "La croyance religieuse est l'un des éléments constitutifs de la culture persane"[(11)].

Il est à signaler que la plupart de ces termes susmentionnés n'existent pas en lexicologie française, c'est pourquoi lorsqu'un étudiant iranien cherche à définir ou traduire ces mots en français, il est obligé de les expliquer.

Quant aux autres domaines de lexicologie constituant le système de culture sociale, si important, par exemple en français, ils sont quasi inexistants en persan, leur emploi systématique étant tout à fait récent dans la langue persane. A titre d'exemple, on peut citer le mot "Concubinage". Ce terme n'existe pas dans la langue et la culture persanes ; Car l'union libre d'un homme et d'une femme, sans être mariés, est interdite dans la culture persane. Après avoir fait la connaissance avec ce terme à travers les livres et les films français, les apprenants iraniens de la langue française pourraient au fur et à mesure avoir un regard différent de l'union libre dans la société. Autrement dit, ils acceptent ce phénomène socioculturel plus facilement que les autres. Or, ce terme dont la compréhension ne semble pas aisée au premier abord pour l'apprenant, devient un simple terme pour designer la culture européenne. C'est ainsi que la culture française exerce une influence sur la mentalité des apprenants de la langue.

A la suite de l'apprentissage du vocabulaire, en Iran il y un manuel universitaire intitulé "Expressions imagées et proverbes de la langue française" s'adressant aux apprenants de

français. Il offre, en effet, une sélection des expressions imagées les plus courantes de langue française parlée que les étudiants doivent assimiler dans le cours d'expressions et proverbes et auxquelles ils se heurtent inévitablement non seulement durant leur cycle d'études de français dans les cours tels que : (Lecture et compréhension de textes, traduction des romans etc...), mais dans leur rapport avec les français. En outre, des récits courts et des jeux linguistiques, accompagnés de leurs solutions, contribuent à rendre plus palpable l'ouvrage dont l'objectif est non seulement d'enseigner le français tel qu'on le parle, mais aussi de refléter les particularités mentales et culturels des français.

Dans ce manuel, les apprenants rencontrent les expressions et les proverbes français et leur équivalent en persan. Après avoir étudié 13 leçons, en comparant les proverbes français avec ceux du persan, la plupart des étudiants ont fait allusion à certains cas communs :

- En comparant les expressions et les proverbes français avec ceux du persan, sur le plan de la forme, ces derniers se distinguent souvent par le caractère archaïque de leur construction grammaticale et littéraire. Les exemples ci-dessus en sont les meilleures illustrations : L'équivalent persan de ce proverbe "bon sang ne peut mentir" est un vers connu de Saadi employé dans la langue courante ; "ta tenue révèle que tu es d'une famille noble".

Il convient de préciser qu'en Iran, depuis longtemps, les poésies des grands poètes tels que Saadi, Hafez, Ferdowsi étaient singulièrement estimées et il n'y avait personne qui n'en ait quelques vers gravés dans la mémoire. C'est ainsi que

la poésie s'est introduite dans la langue courante. Autrement dit, on peut dire que la poésie fait partie intégrante de la culture persane. Il y a lieu de citer l'exemple des conteurs d'histoires ambulants et des poèmes épiques de Ferdowsi dans les rues et les cafés iraniens.

- Dans chaque pays, les proverbes et les dictions reflètent des croyances ou des simples vérités. Ces croyances ont été transmises de génération en génération, elles portent les stigmates de la sagesse du temps pour finalement faire partie intégrante de la culture et de l'éducation. Ils incarnent donc les archétypes culturels de chaque pays de manière magnifique et pittoresque. Nous allons comparer quelques proverbes persans avec ceux du français pour les différencier et pour designer la culture religieuse des iraniens :

Le proverbe "ventre affamé n'a pas d'oreille" est l'équivalent de "l'homme affamé n'a pas de religion" en persan. Ou "à quelques chose malheur est bon", a été traduit en persan "l'ennemie fait bon, si Dieu le veut". Les exemples ci-dessus illustrent la croyance religieuse et la culture persanes.

En bref, ce manuel universitaire permet à chacun de mieux mesurer l'importance de la culture maternelle comme vision du monde et référence incontournable, et aussi comme possible monnaie d'échange avec les cultures étrangères.

Les méthodes pédagogiques, la transmission :

De nombreux ouvrages et méthodes pédagogiques sont proposés aux enseignants et aux apprenants de français en Iran. La plupart des méthodes parues récemment proposent une approche communicative qui suggère une nouvelle méthodologie ayant les caractéristiques culturelles françaises.

L'objectif de l'approche dominante de ces manuels est de dépasser la connaissance du code linguistique et d'acquérir une compétence de communication, laquelle passe par la maîtrise des règles psychologiques, sociologiques et culturelles. Notre expérience dans l'enseignement du français à l'université, nous révèle que toutes les méthodes d'apprentissage du français présentent d'une manière attractive les notions et les habitudes culturelles des français. "Reflet, La France en direct, Le nouveau sans frontières, Café crème, Tempo" sont les méthodes les plus fréquentes en Iran. Tous ces manuels essaient d'expliquer les règles grammaticales, les mots et les expressions en s'appuyant sur l'aspect culturel.

Dans ce genre d'enseignement, l'accent est mis sur les situations socioculturelles des français. A titre d'exemple, la première leçon de la méthode pédagogique "La France en direct" (200 pages) commence par un lien téléphonique à travers lequel l'élève peut entrer en contact avec les autres. Il s'agit de la vie de quelques jeunes qui visitent les monuments historiques, les centres sportifs et culturels de Paris.

Cette méthode audio-visuelle fait connaître non seulement la grammaire et le lexique français, mais la culture française. Par ailleurs, comme la culture française est bien différente de la nôtre, cette méthode met en relief ces différences culturelles. Par exemple, les cérémonies de nouvel an, la soirée et la danse dans une discothèque (leçon 3), consommation des boissons tels que vin rouge et vin blanc (leçon 6) sont les traits de la culture européenne. Au cours de 30 leçons, en faisant la connaissance avec la tradition et la culture françaises, l'apprenant cherche à comparer les fêtes, les

aliments, les habits, les boissons, les divertissements, les attitudes et la manière de vivre des européens avec ceux de son pays. Il est évident que la différence et la diversité culturelle sont intéressantes pour tout individu, mais dans certains cas, on constate que la culture présentée, ayant une attraction extraordinaire en séduisant l'apprenant, pousse ce dernier vers la frustration. Il y a pourtant des cas où, l'apprenant ayant des croyances traditionnelles et nationales ne peut accepter la réflexion et la culture européennes.

Il y a lieu d'insister sur le rôle de l'enseignant dans le processus de l'enseignement. Tout enseignant est sensible à son importance pour ne pas tomber dans le piège de transformer l'enseignement de la langue en un simple apprentissage de la langue. Le rôle de l'enseignant iranien est essentiel ; car il faut trouver équilibre entre l'apprentissage du lexique français lié à une culture différente et l'apprentissage de la langue basé sur la compétence linguistique, pour que l'apprenant puisse non seulement échanger des énoncés et des expressions avec une formulation acceptable, mais qu'il puisse bien connaître la culture française. L'enseignement du français ne pourra se réaliser sans avoir recours à la connaissance de la culture française pour un public iranien qui devra non seulement entrer en relation avec un certain nombre de locuteurs de cette langue, mais en plus, en tant qu'un spécialiste de langue française, il faudra traduire les œuvres françaises qui demandent une bonne connaissance sur la culture et le lexique français.

Actuellement, on s'accorde à dire que l'on ne peut séparer langue et culture. L'apprentissage de la culture doit donc être

intégré dans l’apprentissage de la langue.

Tout au long de cette recherche, nous avons pu affirmer que la transmission de la culture prend place au sein de l’enseignement de la langue étrangère. Aussi, nous avons insisté sur le fait que la connaissance de la culture française est un élément essentiel dans l’apprentissage de cette langue et que par l’enseignement de la langue française et l'étude d'œuvres littéraires dans cette langue, on peut accéder à la connaissance de la culture française et, par cela, à la culture universelle. C'est l'acception étroite du terme culture.

Comme nous avons déjà précisé, la culture reflète non seulement l’univers réel de l’être humain, mais la pensée, la vision du monde, les valeurs, la façon de la vie humaine. Et tout cela se concrétise dans la langue. On peut donc considérer la langue comme une couverture matérielle pour la culture.

Le lexique d’une langue reflète souvent les thèmes importants de la culture. Apprendre le lexique, les proverbes et les expressions d’une langue étrangère non seulement enrichit le savoir linguistique des apprenants, mais les aide à concevoir la culture cible. Quoique, de nos jours, les proverbes aient perdu leur activité historique d’autrefois et la fréquence d’emploi, ils restent toujours dans la langue un moyen d’expression important. Ils contribuent à faire connaître la culture cible en reflétant les coutumes, la mentalité et la culture d’un pays.

N’oublions pas la part des méthodes d’enseignement (du français) dans la transmission de la culture. En toute objectivité, pour les motifs évoqués (pédagogique et culturel), il est certain que la culture est plus présente que jamais dans la

problématique des méthodes d’enseignement (du français).

On constate que la transmission de la culture est au cœur de l’enseignement de la langue et on ne peut pas enseigner le français sans passer par un enseignement de la culture française. Par conséquent, la nécessité de son apprentissage dans le processus de didactique des langues semble évidente.

En bref, l’enseignement d’une langue étrangère s’avère souvent efficace dans la transmission de la culture.

Notes :

1 - M. Ghamari : Revue des études langagières, Presses universitaires d’Alzahra, N° 3, Téhéran 2010, p. 9.

2 – Larousse, Paris 2007, p. 277.

3 - J. Babazadeh : Langue, Culture et expressions, Presses universitaires de Téhéran, N° 57, Téhéran 2010, p. 21.

4 - H. Shairi : Le rôle dans la tache dans l’augmentation de la motivation des apprenants du FLE, Presses universitaires de Téhéran, N° 53, Téhéran 2009, p. 75.

5 - R. Galisson : De la langue à la culture par les mots, Clé international, Paris 1991, p. 118.

6 - Ibid., p.119.

7 - D. Calloud : Langage et culture, Site : www3. Ac-clermont.fr.

8 - S. Terminasova: Yaziki i mejkulturnaya komunikatica, Mosco, Slova 2000, p. 23.

9 - A. Gobineau : L’orient et l’Iran, Klincksiek, Paris 1973, p. 314.

10 - D. Calloud : op. cit., p. 2.

11 - M. Ghamari : op.cit., p. 167.

Méditation sur les mystères de la création Paul Valéry et Omar al Khayyâm

Dr Mohammad Reza Mohseni
Université Azad Islamique Arak branche, Iran

Paul Valéry, poète symboliste de la première moitié du 20e siècle, est l'héritier de l'univers allégorique et mystérieux des symbolistes pionniers comme Verlaine, Rimbaud et Mallarmé ; des intellectuels pour qui le monde n'est qu'un ensemble de symboles, la mission des poètes consistant à les décrypter.

La poésie de Khayyâm, savant perse de 11e - 12e siècles, regorgeant de symboles et d'allégories, le place dans le rang des poètes symbolistes. Il a souvent montré de la stupeur devant les manifestations ésotériques de l'univers et la philosophie de la Création, invitant ainsi l'homme à goûter aux plaisirs et aux jouissances du monde matériel.

Il n'y a pas l'ombre d'un doute que la notion de la mort constitue le thème essentiel, abordé par ces deux poètes. À travers "le Cimetière Marin" Valéry a essayé, grâce à sa riche imagination, de présenter une cristallisation naturelle de la fin de la vie humaine. Le cimetière de Sète, situé tout près de sa ville natale et surplombant la mer, lui fournit un bon prétexte pour composer ce poème, qui est une réflexion sur la mort et l'anéantissement du corps humain.

Le Cimetière Marin prend ses origines dans les milieux symbolistes ; la nature, renfermant les trésors cachés et symbole des merveilles de la Création chez les poètes comme Valéry, attire bien son attention.

Tout comme Valéry, Khayyâm est un écrivain – philosophe et penseur rationaliste, regardant le monde d'un œil objectif et de ce fait, jette un regard plein de sagesse sur l'énigme de la Création ; bien que l'orientation générale des Roubaïyat soit dirigée vers les plaisirs terrestres, l'accent y est mis également sur le caractère éphémère de l'existence et l'imminence de la mort(1):

Dès l'aube, à la taverne une voix me convie,
Disant : folle nature au plaisir asservie,
Lève- toi, remplissons notre coupe de vin
Avant qu'on ait rempli la coupe de la vie !

L'attitude de Valéry envers la fugacité du monde, sa méditation sur l'état de l'existence, sa réflexion sur la mort et la Vie future, ses préoccupations concernant la destinée humaine et les mystères de l'univers, tout cela évoque l'univers poétique et les réflexions de Khayyâm. Il est contrarié de constater que le monde, décevant et porteur d'espoir en même temps, n'a qu'un tragique dénouement. Cette recherche se fixe comme objectif de passer en revue la notion de la mort et de l'existence dans le "Cimetière Marin" de Valéry d'une part et les Rubaiyat de Khayyâm de l'autre. Et à la fin nous tenterons de fournir des réponses aux questions suivantes :

Pourquoi Valéry et Khayyâm redoutaient-ils la mort ? Cette appréhension est-elle liée à leur pessimisme ou à l'étroitesse de leur esprit, ou est-elle le fruit de facteurs ontologiques ? A travers cette recherche, nous allons d'abord montrer comment le monde imaginaire de Valéry et de Khayyâm, imprégné de symboles et d'allégories poétiques, fournira une occasion pour réfléchir sur la Création, en

présentant une image objective de la mort, pour ensuite aborder leur réflexion philosophique. Nous allons également étudier aussi bien les points communs que leurs divergences philosophiques et intellectuelles pour ce qui est de leur regard à propos de la mort et des mystères de la Création.

1 - Le monde mythique de Valéry et de Khayyâm :

En s'appuyant sur sa connaissance, elle-même fondée selon les règles de la sagesse, l'homme a tenté, tout au long de l'histoire, de fournir des réponses à certaines questions. Mais la plupart du temps, les choses outrepassaient ses connaissances ; alors en s'appuyant sur les mythes et les légendes, il a essayé de rendre compréhensibles les observations restant en dehors de ses connaissances, afin de triompher des angoisses dues à l'incapacité de les surpasser, ou en fournissant une explication quelconque, de rendre ses réalités plus saisissables ; alors les mythes occupèrent une place plus importante que les légendes ou les histoires que les hommes se racontaient et qui constituaient des besoins essentiels pour eux.

En fait, sur le plan littéraire et de l'art, la plupart des mythes étaient l'objet d'inspiration pour les ouvrages littéraires et artistiques, tout en étant à l'origine de la créativité humaine :

"Les convergences entre mythe et littérature trouvent leur parfait accomplissement ou leur aboutissement logique dans la construction, à travers les textes littéraires de mythes dans lesquels la littérature se met elle-même en question. Ces mythes interrogent les raisons, les modalités ou les finalités de l'activité créatrice, ils construisent des réponses à ces interrogations"(2).

Le thème de la mort et la réflexion sur l'ordre de la

Création constituent, entre autres, les principales préoccupations des hommes et avaient influencé les poètes et les artistes. La mort est le plus ancien double de l'homme tout au long de l'histoire, c'est pour cela que l'esprit imaginatif et mystificateur de l'humain a souvent cherché à en fournir une image ou une définition quelconque, dans l'espoir de la rapprocher de son imagination et de son intelligence.

Les points de vue de ces deux poètes à propos de la mort présentent cette caractéristique ; ils essayent, grâce à des allégories et des images souvent inspirées des manifestations et des forces naturelles, de présenter une image de la mort et de l'ordre de l'existence, tout en gardant un regard teinté de mythologie.

Le poème de Valéry débute avec une image allégorique - ce toit tranquille - d'une nature marine[3]:

Ce toit tranquille, où marchent des colombes,
Entre les pins palpite, entre les tombes.

Les petites barques des pêcheurs, dotées des voiles blanches, apparaissent comme des colombes marchant sur les vagues ; or dès le début du poème, Valéry en utilisant le mot "les tombes" symbolisant la mort, et en l'associant aux éléments existants dans la nature, la mer, les pins et le midi, incarnation du soleil au milieu de la journée, crée ainsi une atmosphère effroyable au sein du poème ; en fait l'imagination poétique de Valéry associe la gloire et la tranquillité régnant dans la nature à la réalité inévitable de la mort, sans vouloir éluder les beautés de la vie et le pouvoir de la mort ; et il continue ainsi[4]:

La mer, la mer, toujours recommencée
O récompense après une pensée,
Qu'un long regard sur le calme des dieux !

La mer constitue, d’une part, un symbole naturel qui meurt sans cesse et ravive aux yeux du poète ; de l’autre le poète en contemplant la nature, voit dans la mer un bienfait de la part de Seigneur pour la vie de l’homme ; d’ailleurs en se servant l’expression "le calme des dieux" qui incarne la présence de Neptune, dieu de la mer, Valéry fait son entrée dans le monde mythique, tout en offrant un aspect légendaire à sa poésie.

De son côté, Khayyâm, en se servant des éléments productifs de la nature – un nuage et l’herbe – parle de l’amertume de la fin de vie humaine, et du vin rouge qui le délivrent des calvaires de l’existence(5):

Vois ! De nouveau sur l’herbe un nuage est en pleurs.
Pour vivre il faut du vin aux charmantes couleurs.
C’est nous qui contemplons aujourd’hui ces verdures ;
Ah ! Qui contemplera sur nos tombes les fleurs ?

Il se penche ensuite sur la structure de l’univers, passant outre les mystères de la Création, il s’appuie sur les forces de son imagination et sa réflexion créatrice de mythes ; ainsi il tente, par tous les moyens, d’exprimer aussi bien sa stupeur que sa faiblesse pour déchiffrer l’énigme de l’existence et la mort.

Le monde mythique de Valéry s’exprime de la sorte dans la deuxième strophe(6):

Quel pur travail de fins éclairs consume
Maint diamant d'imperceptible écume,
Et quelle paix semble se concevoir !

A travers ces allégories impénétrables, l'auteur essaie de donner un sens à l'univers, et définir les phénomènes ou les forces surprenantes qui l'entourent; "de fins éclairs" est une allégorie du temps cruel qui taille petit à petit le corps en diamant, un homme qui n'est qu'une "écume" invisible et insignifiante sur terre, bien que son anéantissement blesse le poète dans son amour-propre.

La métaphore "cruche" est, à plusieurs reprises, employée par Khayyâm comme symbole de l'anéantissement de l'homme ; en fait la cruche n'est qu'une image défigurée du corps sans vie de l'homme, démontrant ainsi son anéantissement sur terre et l'injustice dont il fait l'objet(7):

Comme moi cette cruche un jour fut un amant.
Esclave des cheveux de quelque être charmant.
Et l'anse que tu vois à son col attaché.
Fut un bras qui serrait un beau cou tendrement.

Le dernier quatrain aborde implicitement le mythe de la création, le statut de Créateur et de la créature. Il dévoile également l'ignorance du poète face à la philosophie de l'existence : "C'est par le biais de l'évolution ainsi que la conversion successives des formes autrement dit la métamorphose matérielle que Khayyâm tente de représenter la mort en parlant de la cruche, la terre et la végétation sorti de la terre, et c'est avec un grand regret qu'il décrit la tournée incessante des particules de la vie à la mort, et de la mort à la vie"(8).

La troisième strophe dans le poème de Valéry, ne fait que reprendre les précédentes(9):

Stable trésor, temple simple à Minerve,

O mon silence !... Édifice dans l'âme,
Mais comble d'or aux mille tuiles, Toit !

Minerve, déesse de la connaissance et du savoir, est un précieux trésor durable aux yeux du poète rationaliste qu'est Valéry ; pour qu'il puisse se pencher, sous forme d'un profond silence poétique, sur les mystères et les merveilles de la nature.

Mais il prend ses distances d'avec les étendues mythiques à partir de la cinquième strophe et sa poésie fait le portrait du monde terrestre, c'est pour cette raison qu'il parle en termes explicites de ses angoisses et ses préoccupations[10]:

Je hume ici ma future fumée,
Et le ciel chante à l'âme consumée
Le changement des rives en rumeur.

De son côté Khayyâm dévoile dans le cadre du quatrain suivant son embarras devant la destinée humaine et l'anéantissement de la grandeur humaine ; son amertume est d'autant plus grande qu'il met en doute l'immortalité de l'âme[11]:

L'univers n'est qu'un point perdu dans nos alarmes ;
L'oxus n'est qu'une trace infime de nos larmes ;
L'enfer n'est qu'une étincelle auprès de nos ennuis ;
L'eden qu'un court moment de nos jours pleins de charmes.

Dans le cadre de la sixième strophe, Valéry prend constamment le Ciel à témoin, celui qui est au-dessus de nos têtes et qui est témoin oculaire de notre manière de vivre et de mourir, et se croit froissé de se voir confiné par les contraintes matérielles, et qui va de plus en plus vers la disparition :

Beau ciel, vrai ciel, regarde-moi qui change !

Valéry a mis à nu ses tendances d’auto-admiration et narcissiques dans le cadre des septième et huitième strophes. Cette attitude se manifeste également dans la plupart des recueils poétiques de Valéry, comme par exemple dans "La jeune Parque" et "Charmes". Ces prises de position ont leur origine dans le désir du poète de raconter ses intentions intimes et ses embarras devant les désillusions, et qui aboutissent enfin au "moi" du poète(12):

L'âme exposée aux torches du solstice,
Je te soutiens, admirable justice
Regarde-toi !... Mais rendre la lumière
Suppose d'ombre une morne moitié.

"A la réalité objective ou prétendue telle du naturalisme, à l’impassibilité parnassienne, le symbolisme a substitué, avec la caution de Schopenhauer, un univers égocentrique : si le monde est ma représentation, l’univers extérieur ne fait que renvoyer au moi son image(13).

Par contre Khayyâm n’est nullement imprégné par des attitudes d’auto-admiration et narcissistes, pour lui l’humilité, la souffrance et l’oubli de soi constituent l’unique voie de la survie humaine(14):

Chers amis, convenez d’un rendez- vous, exprès.
Une fois réunis, tâchez d’être bien gais.
Et lorsque l’échanson remplira votre coupe,
Buvez en souvenir du pauvre que j’étais !

Contrairement à Valéry qui n’a pour interlocuteur que lui-même, n’ayant aucun lien avec les autres, Khayyâm s’entretient sans cesse avec autrui, et tente par tous les moyens de partager ses expériences, son savoir ainsi que ses

acquisitions sous forme de raisonnements philosophiques, de réflexions profondes et pleines de sagesses avec les autres.

Dans les méandres de ses poèmes, Valéry juge son esprit digne de tous les bienfaits, et tente de lui épargner les fléaux de l’existence, et se voit en même temps aux prises avec les ingratitudes et les cruautés du temps, qui méprise la grandeur de l’âme du poète, tout en ignorant ses tendances narcissiques, ce qui a pour corollaire la solitude du poète(15):

O pour moi seul, à moi seul, en moi-même,
Auprès d'un cœur, aux sources du poème,
Entre le vide et l'événement pur,
J'attends l'écho de ma grandeur interne.

Bien que les poètes se réservent un regard poétique, aucun signe de lyrisme ni de chant voluptueux dans ce poème de Valéry ; et ses obsessions concernant la mort n’ont pas trait aux désillusions passionnelles ou sociales, par contre elles prennent leurs racines dans ses réflexions philosophiques, et à en croire ses regards rationalistes, elles sont les fruits d’une réalité inévitable qui est la mort.

2 - Approches philosophiques et ontologiques :

Tout au long de l’histoire, il existait des approches et des réactions déférentes à l’encontre de la mort, lesquelles se résument de manière suivante : des religions révélées offraient pour la plupart un regard mystique et admirateur de la mort, alors que certains philosophes épicuriens, à l’instar d’Epicure affichaient un regard plutôt effroyable sur la mort ; et tout en faisant l’éloge des jouissances et des plaisirs de la vie, ils avaient essayé d’oublier la mort, de même que les stoïciens possédaient une image effroyable de la mort.

Valéry et Khayyâm avaient chacun une vision différente de la mort, et ils se sont servis de la littérature, notamment un monde poétique riche en allégories et métaphores, pour en offrir une image.

Khayyâm, bien qu'éminent poète, avait présenté ses réflexions philosophiques aussi bien dans ses poèmes que dans le cadre de ses ouvrages scientifiques ; à titre d'exemple on peut donner son "Essai sur l'algèbre" à propos des mathématiques par exemple(16).

Alors on peut dire que, contrairement à ses contemporains, il se servait de la poésie comme d'un outil pour exprimer ses réflexions philosophiques : "Ses contemporains ne le prenaient pas comme un poète : il ne ressemblait ni à Onsori, auteur des odes, ni à Farrokhi, un panégyriste, ou Ferdowsi, poète épique... Or il faut le considérer comme un poète renommé mettant ses poèmes au service de ses réflexions philosophiques"(17).

A travers le "Cimetière Marin" Valéry adopte une approche philosophique et en principe ontologique : "Valéry s'est moins attaché à pratiquer la philosophie qu'à la penser dans un double mouvement de contestation de ce qu'elle est, et de recherche de ce qu'elle pourrait puis sans doute devrait être"(18).

Comme Khayyâm, il juge inutile et vaine toute recherche au sein des phénomènes et les mystères de la Création. C'est pour cela qu'il lance un vrai défi à tous ceux qui cherchent, en étudiant la nature, à déchiffrer les mystères de l'existence :

Sur mes yeux clos, secrets éblouissants,
Quel corps me traîne à sa fin paresseuse.

Pour jeter ensuite un regard au Cimetière de Sète, et renouer le dialogue avec ses défunts ancêtres[19]:

Quel front l'attire à cette terre osseuse ?
Une étincelle y pense à mes absents.

Cette étincelle pourrait servir de métaphore pour un déchiffrage des mystères de l’existence ; le poète se croit impuissant devant les mystères de la Création ; alors, lorsqu’il n’arrive pas à comprendre l’essence de l’existence, voilà ce qu’il en déduit :

Ici venu, l'avenir est paresse.

Le futur c’est la vie dans l’Au-delà, et y croire selon Valéry, est absurde et illusoire, et un signe de paresse. En fait lorsque le poète se croit impuissant devant le sens de l’existence, il adopte la voie la plus facile, autrement dit, il le déni. Malgré son refus de l’Au-delà, il chante gloire en Dieu sous forme d’une étonnante métaphore[20]:

Tête complète et parfait diadème,
Je suis en toi le secret changement.

Ensuite, en tant qu’un être humain, livré aux inconnus de l’univers, il reconnaît les embarras de son esprit devant un univers insaisissable, et sous forme d’un être humain aux prises avec des incertitudes, se croit un être difforme[21]:

Mes repentirs, mes doutes, mes contraintes
Sont le défaut de ton grand diamant !

La fréquence de la première personne de sujet "je" tout au long de "Cimetière Marin" démasque d’un côté les tendances narcissiques de Valéry, et de l’autre exprime un regard

philosophique particulier qu’on dénomme souvent une approche phénoménologique, analysable dans la continuité des réflexions ontologiques du poète. L’attitude existentialiste, contrecarrant l’idée de la mort, va de pair avec un savoir phénoménologique.

En adoptant une attitude agnostique, Khayyâm juge infructueuse toute réflexion sur le sens de l’existence et le déchiffrage des mystères de la Création ; ses approches fatalistes et ses attitudes peu ou prou nihilistes, à côté de sa réflexion sur la mort et l’anéantissement de l’humain, met le poète dans un embarras constant chaque fois qu’il se penche sur la réalité de la Création.

Bien qu’inculpé d’impie par certains, Khayyâm a chanté la gloire divine dans la plupart de ses traités scientifiques ; y compris dans celle de "Fi-Alvodjod" (être) ; Alors ses interrogations philosophiques n’avaient nullement une portée athéiste, mais elles prenaient leur origine dans son refus du fatalisme, très en vogue à l’époque, et une croyance imparfaite ; on peut peut-être considérer ses attitudes audacieuses à mi-chemin entre le déterminisme et le refus.

"Khayyâm avait offert une solution intermédiaire, entre le déterminisme, à savoir les principes de croyance et une sensibilité métaphysique d’un côté, et la religion de l’autre ; il a dépassé les limites de la religion et de la sagesse ; la première est basée sur le credo, incertain en principe, et la seconde n’est qu’une intuition. Les deux symbolisant un vain effort en vue de déchiffrer le mystère de la Création ; un mystère impossible à décrypter, il faut faire avec en l’affectionnant"(22).

Plus l’auteur de "Cimetière Marin" progresse vers la fin

du poème, plus sa verve poétique devient expressive et mordante à la fois, et sa colère redouble de force en raison de l'issue tragique de l'existence[(23)]:

Les cris aigus des filles chatouillées,
Les yeux, les dents, les paupières mouillées,
Le sein charmant qui joue avec le feu,
Le sang qui brille aux lèvres qui se rendent,
Les derniers dons, les doigts qui les défendent,
Tout va sous terre et rentre dans le jeu !

Le poète juge passagère la grandeur et la beauté humaine, il semblerait qu'il cherche une sorte d'immortalité. D'après lui, tout ce qui est passager et fugace ne mérite pas notre attachement. Cependant, il chante des louanges à l'adresse du Créateur, mais cela n'empêche qu'il ne mette pas en doute la vie après la mort, comme il a déclaré[(24)]:

Et vous, grande âme, espérez-vous un songe
Qui n'aura plus ces couleurs de mensonge
Qu'aux yeux de chair l'onde et l'or font ici ?
Chanterez-vous quand serez vaporeuse ?
Allez ! Tout fuit ! Ma présence est poreuse,
La sainte impatience meurt aussi !

De son côté Khayyâm dit aussi[(25)]:

Nous sommes des jouets entre les mains du Ciel
Qui nous déplace comme il veut : c'est notre maître.
Au jeu d'échec, nous sommes des pions éternels
Qui tombent un à un tout au fond du non – être.

A travers ce quatrain, le poète persan porte un regard objectiviste et riche en sagesse sur ce qui l'entoure, et n'accorde aucune légitimité au monde imaginaire ; et il juge

instable et indigne d’intérêt tout ce qu’on croit appartenir à l’Au-delà.

Il en est de même pour ce qui est de la vision du monde de Khayyâm, du moment où l’existence se soit limitée à la vie sur terre sans aucune allusion à l’Au-delà : "Un débat infini oppose donc, comme deux absolus, la pensée de la mort et la mort de l’être pensant. La même ambiguïté se retrouverait dans toutes les manières que nous avons de protester contre le scandale de l’au-delà"[26].

L’impression d’une vie courte et passagère et des choses perdues est d’autant plus regrettable, qu’on redouble de force pour tirer profit des beautés et des plaisirs que ces instants fugitifs nous le procurent.

De même Valéry parle d’un ton malheureux de la disparition et de l’enterrement du "sein charmant" de la bien-aimée, Khayyâm lui emboîtant le pas dit[27]:

Vois l’herbe dont le bord du ruisseau s’agrémente.
On dirait le duvet d’une lèvre charmante.
Ne pose pas tes pieds sur l’herbe avec dédain,
Par là le sol était un visage d’amante.

En fait, la réflexion philosophique et intelligible de ce duo sur la mort, qui grâce à leur pouvoir imaginatif offre une expression de sagesse à leurs poèmes, est un effort de leur part pour déchiffrer les mystères de l’existence sans refléter pour autant leur vision absurde teintée d’athéisme : "Entre la résignation a priori et la résignation a posteriori, le rapport est le même qu’entre un scepticisme systématique et un doute instruit par les échecs et les déceptions"[28].

A partir de ces dernières strophes, Valéry, à l’exemple de

Khayyâm, attire notre attention sur les beautés de la vie afin de profitant de chaque instant ; il nous invite à décrypter, sa grandeur et sa majesté, tout en goûtant à ces joie, jouissance, émotion, et vivacité ; il nous déconseille de nous creuser la tête pour saisir les secrets de la Création ; par contre, il faut nous relever, vivre dans la joie et la jouissance(29):

Non, non ! Debout ! Dans l'ère successive !
Brisez, mon corps, cette forme pensive !
Buvez, mon sein, la naissance du vent !
Une fraîcheur, de la mer exhalée,
Me rend mon âme… O puissance salée !
Courons à l'onde en rejaillir vivant.

Enfin, nous allons clore le débat par un quatrain de Khayyâm, qui n'est qu'une chanson à la gloire de la Création, qui nous exhorte à profiter des instants de la vie(30):

Les roses et le pré réjouissent la terre.
Profite de l'instant : le temps n'est que poussière.
Bois du vin et cueille des roses, échanson,
Car déjà, sous tes yeux, roses et pré s'altèrent.

Le recours à l'univers mythique a fourni une occasion favorable à Valéry et à Khayyâm afin d'exprimer, sous forme des figures poétiques, leur vision de la mort, tout en livrant des impressions imaginatives et philosophiques de la mort, ils ont présenté leur vision ontologique concernant cette question préoccupante de la vie humaine.

Les visions ontologiques et épistémologiques de ces deux poètes n'étant pas fondées sur des bases solides, alors tout débat touchant les sujets inaccessibles au bon sens, les met dans un énorme embarras ; face à la mort , le duo adopte une

attitude agnostique, et juge infructueuse toute réflexion pour déchiffrer les mystères de la Création ; Tout comme Valéry, Khayyâm est déçu de voir évanouir tous ses espoirs avec la mort, c'est pour cela qu'il invite tout un chacun à tirer profit de tous les instants.

En fait l'angoisse et l'appréhension de ces érudits, ne sont nullement dues à leur attitude vulgaire envers le monde, mais elles prennent leurs origines dans leur regard philosophique, sans pour autant être forcément un regard désespéré et pessimiste, mais doué d'un fondement ontologique. Chanter la mort est comme célébrer la vie, estimer et apprécier l'existence brève mais précieuse de l'homme. Alors leur regard sur la mort, en apparence une réaction virulente contre l'atrocité de la mort, mais en réalité c'est une occasion pour attirer l'attention sur l'essence de l'existence ; l'accent mis sur la fugacité de la vie humaine, n'est pour autant pas dû à une désillusion ou un obscurantisme, mais est dû au réalisme et à l'intelligence de ces deux poètes.

Alors le fait que Khayyâm éprouve du dépit face à la fin tragique de l'existence, n'est guère imputable à ses affres de la mort mais attribuable à ses réflexions philosophiques ou à son attitude agnostique ; Valéry adopte la même attitude face à l'existence et ses mystères ; en emboîtant le pas au poète persan, il invite l'homme à la vie et à goûter ses plaisirs, il apprécie l'existence, en incitant à tirer profit des bienfaits et des beautés de la nature.

Notes :

1 - Omar Khayyâm : Rubaiyat de Khayyâm, Téhéran 2009, Gooya, p. 114.

2 - Marie-Cathrine Huet-Brichard : Littérature et mythologie, Hachette, Paris 2001, p. 67.
3 - Paul Valery : Œuvres complètes, Gallimard, Paris 1990, p. 147.
4 - Ibid., p. 147.
5 - Khayyâm : op. cit., p. 239.
6 - Valéry : op. cit., p : 148
7 - Khayyâm: op. cit., p. 256.
8 - Mahmoud Etemâd : Sher-e falsafi-e khayyâm / Poésie philosophique de Khayyâm, Téhéran 1983, Sahar, p. 48.
9 - Valéry : op. cit., p. 148.
10 - Ibid.
11 - Khayyâm : op. cit., p. 206.
12 - Valéry : op. cit., p. 148.
13 - Bertrand Marchal : Lire le symbolisme, Dunod, Paris 1993, p. 107.
14 - Khayyâm : op. cit., p. 178.
15 - Valéry : op. cit., p. 149.
16 - Ali Dashti : Dami bâ Khayyâm / des moments avec Khayyâm, Téhéran 1998, Asâtir, p. 89.
17 - Ibid., p. 177.
18 - Michel Jarrety : Valéry devant la littérature, Puf, Paris 1991, p. 391.
19 - Valéry : op. cit., p. 149.
20 – Ibid.
21 - Valéry : op. cit., p. 150.
22 - Mehdi Amin Razavi : Sahbây-e kherad / Le vin de la raison, Téhéran, Sokhan, 2005, p. 127.
23 - Valéry : op. cit., p. 150.
24 - Ibid., p. 150.
25 - Khayyâm : op. cit., p. 22.
26 - Vladimir Jankénévitch : La mort, Flammarion, Paris 1977, p. 433.
27 - Khayyâm : op. cit., p. 122.
28 - Vladimir : op. cit., p. 172.
29 - Valéry : op. cit., p. 150.
30 - Khayyâm : op. cit., p. 200.